ANTONIVS RAPHAEL MENGS

OPERE
DI ANTONIO RAFFAELLO MENGS

PRIMO PITTORE DEL RE CATTOLICO

CARLO III

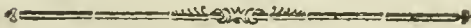
PUBLICATE DAL CAVALIERE

D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA

E IN QUESTA EDIZIONE

CORRETTE ED AUMENTATE DALL' AVVOCATO

CARLO FEA.

IN ROMA
NELLA STAMPERIA PAGLIARINI
MDCCLXXXVII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

τὰς ἐπιδόσεις ὁρῶμεν γιγνομένας καὶ τῶν τεχνῶν, καὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων, οὐ διὰ τοὺς ἐμμένοντας τοῖς καθεστῶσιν, ἀλλὰ διὰ τοὺς ἐπανορθοῦντας, καὶ τολμῶντας ἀεί τι κινεῖν τῶν μὴ καλῶς ἐχόντων.

Et artes, et caetera omnia esse aucta videmus, non per eos, qui usitata retinuerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque movere prava omnia non dubitarunt. Isocrates in Evagora.

A SUA ECCELLENZA

IL SIGNOR

D. CARLO FRANCESCO BALDASSARE PERRONE

CONTE DI S. MARTINO, BARONE DI QUART, SIGNORE DI S. VINCENZO,
CAVALIERE DEL SUPREMO ORDINE DELLA SS. ANNUNZIATA,
CAVALIERE GRAN CROCE, E COMMENDATORE
DELL' ORDINE DE' SS. MAURIZIO E LAZARO,
GENERALE DI CAVALLERIA,
MINISTRO, E PRIMO SEGRETARIO DI STATO
DI S. M. IL RE DI SARDEGNA
PER GLI AFFARI ESTERI.

L' Avvocato Carlo Fea.

IN questo secolo, che si pretende esser quello della filosofia, la ragione, e l'esperienza hanno vieppiù dimostrato, che il gusto delle belle arti giovi moltissimo a fare più colte, e più umane le persone, e le intiere nazioni. Da ciò è avvenuto, che debba oramai considerarsi per un articolo della civile educazione l'averne qualche tintura; e una massima della buona politica il promuoverle, e adornare le regie coi monumenti più ragguardevoli di pittura, scultura, e

 ar-

architettura. Ma per rendere un tal gusto universale, anche più delle opere della mano de' grandi artisti possono contribuire le loro opere scritte, nelle quali essi esposero il loro sapere, e fecero comuni le moltiplici cognizioni, per le quali arrivarono ad esser grandi. Persuaso di queste verità il cav. Antonio Raffaello Mengs, gloria de' pittori dell' età presente, nel tempo stesso, che richiamava la pittura all' antico suo splendore colle moltissime opere, di cui vanno superbe tante chiese, regie, ville, e case di personaggi illustri dell' Europa, pien di filosofia la lingua, e il petto, dettò, e scrisse molte cose sulle tre arti sorelle, e sulla pittura in ispecie, che per li sublimi pensieri, per le nuove osservazioni sulle opere degli antichi maestri, e per le notizie di ottime regole pratiche da lui comprovate, possono meritamente riputarsi le migliori finora publicate in questo genere: di modo che unite alle opere dell' amico suo Winkelmann hanno potuto far divenire lo studio, e la cognizione dell' antiquaria, e delle belle arti quasi necessario, e di moda. Nel darne ora alla luce una nuova edizione di molto superiore alle precedenti, dopo aver fatto lo stesso della Storia delle arti del disegno *del Winkelmann, ho avuto in mira di rendere più proficua la lettura degli scritti di questi uomini insigni, e più conducente al fine, che si proposero con tante ricerche; sicuro di non errare in questo, e nelle premesse asserzioni, per l'onore, che mi comparte l'*ECCELLENZA VOSTRA*, di poterla fregiare col troppo rispettabile suo nome. A' fianchi d'un Sovrano, che è il Tito dell' Italia, l'amore de' suoi sudditi, il Mecenate delle lettere, e delle belle arti,* ELLA *ha saputo congiugnere al gravoso incarico di tanti affari dello Stato per modo savissimo condotti, anche il diletto di queste arti sorelle; e conoscendone l'importanza ha protetto, e protegge tanti begl' in-*

gl'ingegni de' ſudditi di Sua Maeſtà, che le coltivano, e le profeſſano. Che ſe io non ſono nel numero di eſſi; ma cerco ſoltanto di concorrere all' avanzamento delle belle arti co' miei deboli sforzi letterarj; poſſo però affermare, che queſti ſteſſi ripetono gran parte del loro vigore dai benefici influſſi della grazioſa protezione dell' ECCELLENZA VOSTRA, *la quale da varj anni promuove sì gentilmente quel poco genio, che ſempre ho nutrito, di eſſer utile alla ſocietà, e di comparire il meno indegno, che ſia poſſibile, fra i ſudditi del noſtro Sovrano clementiſſimo. Gradiſca pertanto l'*ECCELLENZA VOSTRA, *che in queſta occaſione io mi glorj al publico di tanta ſua degnazione verſo della mia perſona; e che alle tenere eſpreſſioni di gratitudine, ch'io ſento dalla bocca dei letterati, e degli artiſti, che hanno goduto, e godono delle di* LEI *beneficenze, io poſſa accompagnare i miei oſſequioſi ringraziamenti, i quali debbono portar con sè anche quelli del publico, che potrà in qualche maniera trar profitto dalla mia opera.*

IMPRIMATUR,

Si videbitur Reverendiſſimo Patri Magiſtro Sacri Palatii Apoſtolici.
F. X. Paſſeri Archiep. Lariſſen. Viceſgerens.

APPROVAZIONE.

E' troppo noto il nome del celebre cav. Antonio Raffaello Mengs, perchè ci troviamo obligati a ricordare il ſuo merito nelle belle arti. Siccome ſono queſte a lui debitrici non tanto di averle richiamate coll' eſempio alla loro perfezione, quanto di avere colla voce, e cogli ſcritti additata ai profeſſòri la maniera di coltivarle, e di eſeguirne perfettamente i lavori; così commendiamo lo zelo del degniſſimo ſig. avv. Fea nell' avercene data una nuova edizione più copioſa, e nell' aver perciò moltiplicati i fonti del bello. Non contenendo queſti ſcritti che maſſime delle belle arti imitatrici della natura, e non oſtando alcuna legge alla loro publicazione, crediamo in conſeguenza dell' incarico datoci dal Rmo. P. M. del S. Palazzo, che poſſano publicarſi.
Roma 16. *agoſto* 1787.

F. Filippo Angelico Becchetti Bibliotecario Caſanatenſe.

D. Clemente Biagi Monaco Camaldoleſe, Lettore di S. T. nel venerab. Collegio di Propaganda Fide.
Dall' Oſpizio di s. Romualdo li 6. *ſettembre* 1787.

IMPRIMATUR,

Fr. Thomas Maria Mamachius O. P. Sacri Palatii Apoſtolici Magiſter.

PREFAZIONE

DELL' AVVOCATO CARLO FEA.

NON può commendarsi abbastanza l'affetto di S. E. il sig. cav. d'Azara, ministro di S. M. Cattolica presso la S. Sede, verso l'estinto suo amico il cav. Antonio Raffaello Mengs, per aver procurata alle belle arti, e alla republica letteraria l'edizione delle opere di quell' uomo insigne, che tanto buon gusto hanno eccitato nei dilettanti di queste arti, e somministrato ai professori di esse tante regole pratiche, e nuove osservazioni sulle migliori produzioni degli antichi, e de' moderni artisti. Sono state sì applaudite queste opere, che dopo la prima edizione magnifica in due tomi in 4. fatta in Parma l'anno 1780. dal Bodoni, e la traduzione spagnuola in un tomo in 4. publicata a Madrid l'anno stesso, furono ristampate l'anno 1783. in italiano in due tomi in 8. per li torchi del Remondini a Bassano, con aggiunte, e correzioni del lodato editore; e quindi tradotte in francese dal sig. Jansen, e publicate a Parigi in due bei tomi in 4. nel corrente anno 1787.; avendone prima publicate alcune nella stessa lingua in 8. Avea da farsene anche una traduzione tedesca, ed una inglese; ma non so come poi siano riuscite.

Dopo aver terminata la nuova edizione italiana della *Storia delle arti del disegno* del Winkelmann in tre tomi in 4., con tante correzioni, e aggiunte di materia, e di monumenti incisi in rame; pareva opportuno, e quasi necessario, che io dovessi riprodurre al publico anche le opere di Mengs, le quali per l'affinità dell' argomento, e per essersi i due celebri autori, tra di loro amicissimi, comunicate reciprocamente le loro idee tendenti per diversa strada ad uno stesso fine di riformare lo studio, e il gusto dell' antiquaria, e delle belle arti (a), possono considerarsene come una seconda parte, o appendice, per ciò, che riguarda principalmente la teorica, e la pratica della pittura, e delle altre arti sorelle; come l'opera del Winkelmann ne riguarda in ispecie la storia presso gli antichi. Il gradimento, che il publico ha mostrato per quella mia edizione, mi ha incoraggito ad intraprendere anche questa, sulla fiducia di poterla rendere vieppiù utile con aggiunte, e mi-

(a) Si veda appresso la lettera 9.

e miglioramenti. A tal effetto dunque avendo praticate le più minute ricerche di quanti ſcritti poteanſi trovare preſſo i parenti, gli ſcolari, gli amici, ed altri, che aveſſero avuta relazione col noſtro Autore in Roma, e fuori; mi ſono meſſo in grado di acquiſtare molte notizie, opere, e lettere manoſcritte, che forſe ſarebbero andate a perire tra qualche tempo; ed ho potuto avere anche manoſcritti di opere ſtampate, che non poco hanno giovato al mio propoſito.

Era già ſtato avvertito dal lodato editore, che Mengs alcune coſe le dettava ai ſuoi ſcolari, altre ne ſcriveva da sè, e poi le dava ai medeſimi mano mano per loro iſtruzione. Ma queſti copiandole, il più delle volte le confondevano nelle loro parti, o le capivano, e ſcrivevano a loro modo italiani, franceſi, tedeſchi, e ſpagnuoli. Lo ſteſſo Mengs tornava alle volte a correggerle; ſicché giravano per le mani degli ſcolari, e di altri, o confuſe, e ſcorrette in guiſa, che erano inintelligibili a quegli ſteſſi, che le aveano ſcritte; o coll' incertezza, quale veramente conteneſſe gli originali, o gli ultimi penſieri dell' Autore. A queſto ſi aggiunga, che Mengs non avea fatto ſtudj metodici, nè imparato ſcientificamente le lingue tedeſca, italiana, franceſe, e ſpagnuola, nelle quali ſcriveva, e parlava; nè aveva i requiſiti da far libri da darſi alle ſtampe; quantunque leggeſſe, o ſi faceſſe leggere, e ſcriveſſe moltiſſimo, e quaſi ſempre anche nella converſazione teneſſe diſcorſi eruditi, e filoſofici ſulle arti in un modo il più chiaro, dimoſtrativo, e inſinuante. Egli, che conoſceva queſto ſuo difetto, e lo confeſſa ingenuamente nelle ſue opere, penſava di trovar perſona letterata, che poteſſe ſupplirvi nel caſo, che aveſſe voluto darne qualcuna alle ſtampe, e fra le altre le Rifleſſioni ſu i tre gran pittori, Raffaello, il Coreggio, e Tiziano; le Memorie ſopra il Coreggio, e le Lezioni pratiche di pittura, e tal altra, che dava più volentieri a copiare agli ſcolari; ma prevenuto dalla morte, laſciò i ſuoi ſcritti in balía della fortuna, diſperſi fra tante mani quaſi tutte incapaci di farne buon uſo per sè, e anche più ineſperte a ſcriverle bene, correggerle, e publicarle. Taluno vi è ſtato aſſai coraggioſo per darne ſubito fuori qualcheduna o in italiano, o in altre lingue, ma più per vanità propria, o per negozio librario, che per amore alla memoria glorioſa del defonto, e per bene del publico.

Il ſig. cav. d'Azara previde, e prevenne in parte queſto disor-

ordine colla ſua edizione, nella quale; mediante le vaſte ſue cognizioni letterarie, e delle coſe appartenenti alle belle arti, e per eſſer egli ſtato amico, e confidente dell' Autore molti anni, e ben pratico del di lui modo di penſare, e di eſprimerſi, ci ha dato la ſerie delle opere più intereſſanti, cavate dai manoſcritti ritrovati fra le di lui carte; e in modo elegante da poterſi leggere piacevolmente, e con frutto. Procedendo in queſta edizione ſulle di lui pedate, io conſidero le opere, che ci ſono compreſe, come di tre ſorti: opere ſtampate vivente l'Autore (a), e col di lui conſenſo; quelle edite dal ſig. cav. d'Azara; e altre, che ho ſupplite io. Per le prime, volendo uſare ogni diligenza poſſibile, ho riletto, e meditato attentamente gli originali ſtampati; e lo ſteſſo ho fatto delle ſeconde, rincontrandole con più manoſcritti combinati inſieme, o colla ſtampa, ſe erano ſtampate, come ſono andato dicendo a luogo a luogo. Le opere inedite, e le lettere, che vi ho aggiunte, ſono ſtate da me traſcritte la maggior parte dagli originali, o da copie fedeli; altre le ho voltate dal franceſe, dallo ſpagnuolo, e dal tedeſco, ſeguendo in tutto ſcrupoloſamente l'Autore per il ſentimento, e per li conteſti. La difficoltà più grande è ſtata quella di ridurle ad uno ſtile italiano ſufficientemente buono, e uguale per quanto ſi poteva, e ad una ſteſſa ortografia dal principio al fine, ſenza guaſtare il ſenſo, e anche lo ſtile proprio, e caratteriſtico dell' Autore, che non pertanto ſi riconoſcerà quaſi ſempre ad evidenza. Per aſſicurarmi ad ogni coſto di non mancare in veruna parte, ovunque mi è ſtato neceſſario, ed in più coſe anche per pura curioſità, ho conſultato replicatamente i periti dell' arte, e fra gli altri il ſig. cav. Antonio de Maron, vienneſe, cognato dell' Autore, e ſuo diſcepolo per otto anni, che alla eccellenza del pennello, in cui ora primeggia in queſta dominante, madre, e maeſtra delle belle arti, ſa unire le cognizioni letterarie, e la metafiſica dell' arte: di maniera che, ſe l'amor proprio, e il giudizio di queſti ſignori, che mi hanno favorito, come ho detto in più luoghi, non m'inganna, il publico avrà in queſta una edizione di gran lunga più corretta, e copioſa di tutte le precedenti. Spero che gli artiſti debbano ſopra tutto gradire le Lezioni prati-

che

(a) Le Rifleſſioni ſulla bellezza ſtampate in tedeſco, prima a Zurigo nel 1762., e poi a Vienna nel 1774., ſono ſcorrettiſſime per l'ortografia, e coſtruzione. Nel rincontrarle, che abbiamo fatto col ſig. cav. de Maron, più volte faticavamo a trovare il ſenſo dell' Autore. Preſſo a poco è lo ſteſſo della lettera di lui al ſig. Falconet, come ſta impreſſa fra le opere di queſto, *Tomo II. pag. 195. ſegg.*

che di pittura, che do molto più compite; e le susseguenti Riflessioni per far bene le tinte di carne, ed il pastello, non mai publicate, e appena cognite fra gli scolari dell' Autore, per essere state sempre così mal trascritte, che erano quasi incomprensibili (a).

Nella moltiplicità delle materie, ho creduto ben fatto di seguire un cert' ordine, che fosse il meno inconseguente; mettendo in fine le cose, che aveano il titolo di lettere, fossero edite, o inedite. Di queste ho inserite quelle solamente, che potevano in qualche modo interessar l'arte, o la memoria dell' Autore; non curandone qualche altra di affari domestici, o particolari, che non aveano alcuna ragione di comparire al mondo. Sono certo, che Mengs scrisse molto maggior numero di lettere, che sarebbero state ugualmente interessanti; ma o non ho potuto averle da chi le possedeva, o non ne ho avuto precisa notizia. Queste poche per altro serviranno di stimolo a chi ne possiede, per animarlo a divulgarle in altra occasione.

Appresso alle lettere dell' Autore ho aggiunto la risposta del sig. Falconet ad una lettera di lui, che ho tradotta dal francese; e diverse lettere del lodato Winkelmann, a lui dirette in varj anni, che in parte contengono delle notizie interessanti, ed in parte giovano a farci conoscere la tenera amicizia, che passava tra questi due celebri uomini; e come il Winkelmann protestasse di continuo al suo amico le maggiori obligazioni con espressioni le più affettuose. Tanto poi a queste lettere, come a quella del Falconet, e alle opere di Mengs ho fatte delle annotazioni per illustrare, difendere, o confutare le loro opinioni a norma del mio intendere; senza però farmi carico di certe critiche importune, e di niun merito divulgate in qualche Giornale. Si distinguono queste mie note da quelle dell' Autore, e di varj altri, col nome proprio di ciascuno, per evitare la confusione.

Volendo parimente dar le notizie più sicure intorno alla vita dell' Autore, ho lette tutte le vite scritte già, e stampate in altri luoghi, e in varie lingue: e consultati in seguito il lodato sig. de

(a) I manoscritti piu compiti di quest' ultima operetta gli ho avuti dal sig. Carlo Espinosa, spagnuolo, stato discepolo di Mengs, e dal sig. Giuseppe Mazzuoli di Valduggia in Valle di Sesia, che in un quadro grande rappresentante l'Assunta, lodato nel *Giornale delle belle arti, li 14. maggio 1785.*, e nelle *Memorie per le belle arti, giugno 1785.*, ha fatto vedere di essersi molto approfittato nella scuola del nostro Autore di una certa lucidezza di tinta propria di lui, correzione del disegno, accordo, armonia, e composizione: meriti, che gli assicurano sempre piu una speciale protezione di S. M. il re di Sardegna. Da lui ho avuti anche manoscritti delle Lezioni pratiche, e di altra opera.

de Maron, la signora Teresa di lui consorte, e sorella dell'Autore, rinomata miniatrice; il sig. Raimondo Ghelli, pittore ferrarese, discepolo stato molti anni al fianco dello stesso Mengs; il sig. Alberico di lui figlio, e molti altri scolari, ed amici; le ho trovate tutte molto inesatte, e poco interessanti, e taluna esposta dallo scrittore in aria eroicomica, più per farsi leggere, che per rilevare i sodi, e più brillanti meriti dell' uomo, e dell' artista. Quella premessa alla sua edizione dal sig. cav. d'Azara, è senza dubbio la più esatta, e scritta con fino discernimento, e riflessioni concettose, che tutte collimano a sublimare eroicamente un uomo straordinario, un pittor filosofo, che non doveva essere lodato per inezie, o preso in celia. Vi ho soltanto aggiunta qualche notizia in piè di pagina, datami dallo stesso illustre editore, o ricavata dai sudetti, che ho consultati, o da memorie originali dell' Autore. Le stesse diligenze ho usate per accrescere il catalogo delle pitture; supplendole quasi tutte, dopo maturo esame, coi cataloghi publicati nell' elogio fatto dal sig. consiglier Bianconi, e dal sig. Doray de Longrais nella sua traduzione francese delle Riflessioni sulla bellezza, e della lettera a d. Antonio Ponz (a).

Non m'impegnerò in fine a rilevare con elogi il merito sostanziale delle opere del nostro Autore, essendo già noto assaissimo per quelle publicate finora: e sì in quelle, come nelle altre, chiunque vorrà leggerle senza pregiudizj, e fornito di qualche cognizione, vi osserverà facilmente uno spirito elevato, filosofico, giusto, bastantemente erudito, e che a tutto questo sa congiugnere osservazioni non più intese sulle bellezze delle opere greche, e giudizj accurati su quelle dei moderni; rilevandone talvolta anche i difetti, ma senza fiele. I suoi raziocinj metafisici sulla bellezza, della quale era invasato, e tal altro suo principio non conforme alla più recente filosofia, e all' analisi razionale, se non si potranno abbracciare intieramente, e senza disamina; pure saranno sempre una prova del suo ingegno eminente, e di quel molto di più, che avrebbe fatto in questo genere, se vi si fosse profondato con regole scientifiche, e da scuola. Ciò, che più importa al mio assunto, è di poter dire con certezza, che queste sono opere del nostro pittor filosofo; e che non meritano fede coloro, che per avventura volessero attribuirsene alcuna, profittando dell' essere state manoscritte lungo tempo; o che volessero attribuirne qualche altra a lui, come ha fatto il sig. Doray de

(a) Si veda appresso la lettera 28. e 29.

de Longrais full' afferzione del fig. Guibal . Lo fteffo può intenderfi di certi detti, giudizj , e maffime , che fi mettono in bocca di lui , e che fervono a molti per appoggio , e difefa di paradoffi gigantefchi , e di fentenze tirate giù coll'accetta o per deridere valentuomini , o per coprire la propria ignoranza . Anche in vita il noftro Autore fpeffo esclamava : *oh quante beftialità , che mi fanno dire !* Intorno a quefte tradizioni, almeno come fofpette, io maturerei fempre il mio giudizio .

Un uomo di tanto merito , e riputazione , fe ha avuto la fortuna di trovare dopo la fua morte in un amico un editore sì illuftre , e sì impegnato a renderlo immortale cogli fcritti , quanto mai egli poteva efferlo per le pitture ; ha fatto maraviglia dall' altra parte , come non abbia lafciata una numerofa fchiera d'allievi , che ne perpetuaffe la fcuola . Forfe è da ripeterfene la ragione principale , non già dalla mancanza dei talenti , che molti ve ne fono ftati al fuo ftudio aperti , e capaci di gran cofe ; nè dalla di lui maniera d'infegnare , o dal prenderfi premura per quelli, che vedeva più volenterofi , e di genio , per li quali ne avea moltiffima , ammaeftrandoli colla voce , cogli fcritti , e colla mano , e alcuni anche foftentandoli a fue fpefe ; ma piuttofto dal non aver egli fempre fatto una lunga permanenza nello fteffo luogo; e dal fuo modo di dipingere così ragionato , e ftudiato , che talora non fi trovavano fcolari , ai quali riufciffe di copiare le di lui opere al giufto punto (a) . Egli fteffo non avea propriamente feguito alcuna fcuola (b) ; ma ftudiando la natura , e cercando il buono nelle opere degli antichi , e de' più degni moderni artifti , Raffaello , Coreggio, Tiziano , e Michelangelo , prima fotto la direzione di fuo padre Ismaello , e poi da sè medefimo filofofandovi fopra , fi era fatta una maniera particolare , che al più aveva una maggior fomiglianza collo ftile di Raffaello da lui fopra tutti meditato , per la compofizione , l'efpreffione , ed il panneggio , come fi vede nel belliffimo bozzetto del quadro per l'altare di s. Pietro in Vaticano , che ora poffiede il fig. principe Sigismondo Chigi , Mecenate dei letterati , e degli artifti . Per la qual cofa errano a gran partito coloro , che nel far cataloghi poco affennati delle fcuole di pittura , lo mettono francamente nella fiamminga , con cui non ha che far niente .

Scrivevo in Roma li 10. di novembre 1787.

ME-

(a) Si veda fra le opere la lettera 1:. *pag. 379.*

(b) Vedafi la lettera 13. e la 14. , e qui appreffo nella vita *pag. XXXIII. feg.*

MEMORIE
CONCERNENTI LA VITA
DI ANTONIO RAFFAELLO MENGS
SCRITTE DAL CAVALIERE
D. NICCOLA D' AZARA.

LA maggior parte degli uomini mena la fua vita fopra la terra fenza riflettere ai beni, e agli agi, che ne percepifce, e molto meno a qualche raro foggetto, che col fuo ingegno, e col fuo lavoro gli ha procurati. Quefta ingratitudine quafi generale proviene da ignoranza, e da pigrizia, effendo molto conforme alla noftra natura corrotta il goder più che fi può fenza fatica. Vi fono ftati però de' fecoli, in cui più che in altri alcuni uomini hanno fcoffa l'inazione, vinto il vizio, e fatta trionfare la virtù. Il noftro farà forfe diftinto nella pofterità pel fecolo della inquietudine. Le arti, le fcienze, la politica, le fortune delle nazioni, e de' particolari, e fin la vita domeftica, tutto è in un continuo movimento, e in agitazione. Tanta attività ha dovuto neceffariamente produrre una immenfa fomma di cognizioni utili in ogni genere, febben unita alla fvogliatezza, e alla naufea, che nafcono dalla opulenza. Noi abbiamo di molto eftefa la fuperficie de' noftri lumi, e de' noftri comodi; ma altrettanto abbiam perduto nella loro intenfità, e nella lor forza. L'amore per la patria, e per la gloria portato alla veemenza dall' amore per le arti, che ne fono come i conduttori, infiammava alcuni popoli antichi: preffo di noi quefto è una chimera, è una fola, è una ftupidezza: noftro coftume è di abbracciar molto, non profondarsi in niente, ed effere fuperficiali, e freddi in tutto.

Malgrado tanta general rilaffatezza vedefi di tempo in tempo la natura produrre alcuni uomini di una fibra forte, d'una compleffione ardente, e di tefta sì bene organizzata, che facendo fronte alla corruzione univerfale, a forza di ftudio, e di fatiche incredibili procurano d'illuftrare le loro profesfioni, e rimetterle nel loro antico, e vero fplendore. La maggior parte de' loro contemporanei fuole pagarli con la taccia di ftravaganza, altri con l'invidia, e i più, che fi piccano di intendenti, con una fredda e fterile ammirazione.

Antonio Raffaello Mengs venne al mondo per riftabilire le arti. Se la trasmigrazione foffe ragionevole, fi potrebbe dire, che qualche genio di Grecia, della florida Grecia, fi foffe trasfufo in lui; tale era la profondità delle fue idee, la elevatezza delle fue invenzioni, la femplicità e il candore de' fuoi coftumi. Vittima della fua applicazione, ci è ftato rapito da quefta vita, compianto da tutti gli fpaffionati, e molto invidiato da coloro, pe' quali il fuo merito era un' offefa.

Un' amicizia la più tenera, e la più pura efige da me lagrime le più fincere del pari, che il trifto, e il pietofo officio di fpargere alcuni fiori fu la fua tomba. Giufta il coftume del tempo bafterebbe una confimile fterile di-

moſtrazione; ma l'ombra dell' amico eſtinto mi avverte a non contentarmi di fiori, nè di lagrime inutili, e a procurare di adempiere i ſuoi deſiderj col rendere utile la ſua memoria. Io laſcerò, che altri facendo moſtra del loro ingegno raccontino ſpiritoſamente le particolarità, e i detti ſuoi: il mio principale oggetto è di far conoſcere l'artiſta, e le ſue opere.

Gli antenati di Mengs erano della Luſazia. Suo avo ſi ſtabilì in Ambourg, e indi a Coppenaghen, dove nacque ſuo padre nel *1690*. Eſſendo queſti il vigeſimo ſecondo de' ſuoi fratelli, nè ſapendoſi più che nome ſcegliere, ſi aprì la Bibbia, e il primo nome che ſi preſentò gli venne poſto: fu Iſmael. Ebbe per padrino un pittore de' triviali; ma diè ſufficiente motivo per applicare il fanciullo alla pittura. Da sì cattiva ſcuola Iſmael paſsò preſſo Mr. Coffre franceſe, il migliore in quella corte, e procacciandoſi alcuni quadri di Vandeyck, li quali avea un amico, acquiſtò col copiarli buon colorito, che conſervò per tutta la ſua vita. Avea il maeſtro una nipote, di cui s'invaghì il diſcepolo (a): ma non ſoffrendo la lezioſa donzella l'odore degli olj, il buon Iſmaello in grazia di lei ſi diede alla miniatura, e con tanto ardore, che in breve tempo vi divenne eccellente, e ſi ſposò colla ſua bella. A cauſa di un contagio abbandonò la patria, e girò per varie corti d'Alemagna, dove appreſe la difficile arte di dipingere a ſmalto, in cui ſi reſe famoſo (b).

Da queſto matrimonio nacque il noſtro Mengs in Auſig città della Boemia ai 12. marzo 1728. (c), e gli furon poſti i nomi di Antonio, e di Raffaello in memoria de' due gran pittori Raffaello d'Urbino, e Antonio Allegri da Coreggio, per cui ſuo padre era appaſſionato. Deſtinato così alla pittura fin dalla culla, non gli ſi davano che traſtulli relativi a quella profeſſione, come lapis, carte, ec.; e prima di compiere ſei anni fu meſſo allo ſtudio del diſegno.

I primi rudimenti, ne' quali lo eſercitò ſuo padre, furono le più ſemplici linee rette, come la verticale, l'orizzontale, e le oblique, finchè il fanciullo vi preſe tal pratica, che le eſeguiva baſtantemente dritte. Colla ſteſſa prolíſſità lo fece indi paſſare alle figure geometriche più ſemplici; ma ſempre ſenza regola, e ſenza compaſſo, per avvezzare l'occhio all' eſattezza. Paſsò poſcia a delineare i contorni delle parti dell' uomo, ed era obbligato a ridurle, più che poteva, a figure geometriche, per indi levare, o aggiungervi con ragione, finchè dava loro la grazia neceſſaria. Paſsò poi a ombreggiare; e io trovo nelle memorie laſciatemi ſcritte di ſuo pugno, donde traggo tutte queſte particolarità, che durò molta pena Iſmaello a contenere la vivacità del figliuolo, il quale non ſoffriva ſoggettarſi ad una certa limpidezza, e pulizia, per cui lo coſtrinſe a diſegnare con inchioſtro della Cina, che gli toglieva ogni ſperanza di riaccomodare. In

(a) La moglie d'Iſmaello ſi chiamava Carlotta di Bormann, nativa di Zittau nella Luſazia. Credo che neppur foſſe parente di Coffre. La ſignora Tereſa loro figlia, conſorte del ſig. cav. Maron, e lo ſteſſo ſig. Maron m'hanno detto, che mai non hanno inteſo da alcuno, che vi foſſe queſta parentela; nè mai lo ha motivato Iſmaello a tanti, coi quali più volte ha diſcorſo di Coffre, e di ſua moglie. Fea.

(b) Iſmaello dalla ſua patria in età di 19. anni andò in Amburgo, ove ſi applicò alla miniatura, e allo ſmalto. Di là paſsò al ſervizio del duca di Mekelbourg; e quindi in età di 25. anni al ſervizio di Auguſto II. re di Polonia, ed Elettore di Saſſonia. L'anno 1718. e 1719. fu in Roma, ove ſtudiò le opere de' gran maeſtri, per migliorare collo ſtudio della pittura a olio, anche la ſua miniatura, e lo ſmalto. La ſua inclinazione era principalmente per la pittura a olio, in cui fece anche delle belle coſe; ma certi pittori per geloſia induſſero il re di lui padrone a ordinargli di lavorare ſempre in miniatura, e ſmalto, col preteſto, che vi ſarebbe riuſcito più eccellente, come infatti riuſcì eccellentiſſimo, principalmente in grande, da ſuperare il celebre Petitau. Morto Auguſto II. continuò Iſmaello in quell' arte ſotto Auguſto III.; e morì in Dreſda nel 1764. Fea.

(c) Fu per caſo nel ritorno, che facevano i ſuoi genitori da Praga a Dreſda. Fea.

In questi studj si esercitò due anni, dopo i quali incominciò a dipingere ad olio. Vedendo però suo padre il talento grande, che si andava sviluppando nel giovinetto, cercò fondarlo maggiormente ne' principj, e lo fece ritornare al disegno con maggiore attenzione, e prolissità. Nello stesso tempo gl'insegnò la chimica, in cui egli era uno de' più intelligenti d'Europa, e a dipingere a smalto, e in miniatura. Questo però non interrompeva l'esercizio del disegno; poichè non passava dì, che egli non contornasse due figure intere di Raffaello, o de' Caracci; e per non perdere alcun momento studiò allora anche la prospettiva, e le parti più necessarie dell' anatomia. Sebbene in Dresda, ov'egli allora si trovava, non ebbe occasione di studiar questa scienza sopra i cadaveri, e si contentò di apprenderla dai libri, e su le aride ossa degli scheletri.

Dopo tali studj incominciò a disegnar le figure antiche per parti, della stessa grandezza delle originali, come le aveva portate suo padre da Roma; e per la notte copiava con lume artifiziale modelli in piccolo delle suddette statue. Con questo esercizio metteva in pratica quello, che aveva imparato di prospettiva, e di anatomia, notando gli scorci, e la diminuzione de' membri, e come varian di forme i muscoli in azione. Si erudiva ancora degli effetti della luce, della sua degradazione, delle ombre, de' riflessi, le quali cose si distinguono meglio colla luce artifiziale, che con quella del sole; e con tal mezzo, e ripetendo le stesse operazioni nel giorno (a), comprendeva meglio la forza del chiaroscuro. In questa guisa egli impiegò il suo tempo fino all' età di dodici anni.

Conoscendo allora suo padre, che il ragazzo già cominciava a studiare con riflessione, e che era tempo di formare in lui quello, che fuori d'Italia non si apprende, cioè il buongusto, risolvette condurlo a Roma, come effettivamente eseguì nel 1741. Restò attonito il giovinetto Mengs alla vista di tanti begli oggetti, che offre questa capitale delle arti; e voleva abbracciarli tutti, ma fu ritenuto da suo padre, il quale gli fece studiare i più perfetti, benchè i più difficili, come il Laocoonte, il Torso di Belvedere, e le opere di Michelangelo nella Cappella Sistina. Dopo avergli fatte disegnare tali cose in differenti punti, gli fece studiare nelle stanze di Raffaello le più belle teste, e alcune figure vestite, per prendere quel gusto di pieghe, in cui Raffaello è sì eccellente.

Era Ismael pittore del re di Polonia Augusto III., e bramando inviargli qualche saggio dell' abilità di suo figlio gli fece copiare in miniatura due quadri di Raffaello, che erano nel Noviziato, e nella Casa Professa spettanti allora ai Gesuiti; e volendo nel tempo stesso mandare a Sua Maestà un quadro a smalto bastantemente grande in quel genere, ordinò al fanciullo, che facesse un disegno di sua invenzione, che il genitore eseguì in smalto fino a un certo termine, e lasciò poi, che il figliuolo gli desse l'ultima mano. Ne risultò un' opera la più pregevole, che siasi mai fatta in questo genere; poichè Ismael era il migliore smaltista, che siasi finora conosciuto, e le sue opere si hanno per imprezzabili pel suo bel colorito, e per la pratica dell' arte. Il suo solo difetto era di non aver avuta in sua gioventù migliore scuola di disegno: egli lo conosceva, e perciò inculcava tanto al figlio di studiare questa parte.

Abbiam veduto finora Ismael dirigere gli studj di suo figlio, e dargli un'educa-

(a) Questa parola non s'intende facilmente; e siccome nelle opere di Mengs occorre spesso, si spiegherà altrove. AZARA.

cazione, che ha tanto contribuito a'suoi progressi nell'arte, e alla sua condotta nella vita; conviene toccare anche il di lui carattere. Uomo più duro per i suoi figli non si è mai conosciuto. Esigeva da loro la fatica più indefessa, senza accordar mai la minima ricreazione. Erano già grandi, e non avean trattato, o appena parlato con altre persone che co' familiari; e tanti, co' quali Ismael frequentemente praticava, ignoravano ch' egli avesse figli. La sua passione per la musica potè soltanto ammollirlo ad ammettere in sua casa un certo signor Annibale, molto conosciuto, e meritamente amato alla corte, il quale per una rara combinazione (come vedremo) fece conoscere al re di Polonia il merito del giovane Mengs. Quando usciva di casa vi lasciava chiusi i figli, e al suo ritorno faceva un rigoroso esame se aveano adempita la tassa imposta loro durante la sua assenza. Le sue riprensioni eran più da severo padrone, che da padre: era un vero tiranno di sua casa. In Roma teneva lo stesso metodo. Conduceva il nostro Antonio al Vaticano, gli ordinava quello che dovea fare in quel giorno, e con un fiasco d'acqua e con un pane ve lo lasciava fin all' imbrunire; ritornava poi per ricondurlo a casa a farsi render conto dello studio fatto. Si può ben supporre, che la conferenza fosse assai rigida.

Questo tenore di studio rese così riflessivo il giovane, che poteva far la storia di tutti i pensieri di Raffaello. Quindi io ho avuto il diletto di sentirlo spiegare avanti le pitture delle suddette stanze le idee tenute da Raffaello nel farle. Dal modo, con cui una parte era dipinta, egli dimostrava, che da quella avea principiato, perchè ivi si scorgeva la sua prima maniera. La seguente eseguita in altro stile mostrava la riflessione, che necessariamente dovea aver fatto il pittore per quel cangiamento. Notava le correzioni, e i pentimenti, donde egli traeva riflessioni tali, che finito di riveder la pittura si avea la storia di quante idee eran passate pel capo di Raffaello nell' eseguire quell' opera. Mengs spiegava ciò con ragioni, e con osservazioni sì chiare, e sì evidenti, che l'intendimento era costretto ad arrendervisi, come a dimostrazioni geometriche (a).

Questa educazione sì favorevole per l'arte fu sì poco conveniente per la persona di Antonio, che gli fomentò un' abitual timidezza a segno, che chi nol conosceva, lo prendeva per un rustico: una grande ignoranza del mondo lo rese spesso difettoso nella condotta civile: certe maniere legate, che mostravano una specie di diffidenza; e finalmente una trascuratezza d'interessi ha fatta l'infelicità sua propria, e della sua famiglia finchè ha vissuto.

Dopo tre anni di sì fatto studio a Roma egli ritornò a Dresda, dove si applicò a dipingere a pastello, e vi fece il suo proprio ritratto in due maniere, e quello del suddetto signor Annibale, per lo cui mezzo fu conosciuto da quel sovrano. Dubitandosi però, che un ragazzo di così poca età fosse capace di far quelle cose, ordinò Sua Maestà, che in presenza d'una pittrice italiana discepola della celebre Rosalba Cariera facesse il ritratto di suo marito. Fu fatto. Il re restò sorpreso di tanta abilità, e volle subito il suo. Vi espresse Mengs la più perfetta rassomiglianza con quella bontà, e nobiltà, ch'erano il carattere di quel monarca, da cui meritò d'allora in poi la maggiore stima, e clemenza. In quell' anno 1745. il re si ritirò in Polonia per causa della guerra, e fatta la pace ritornato a Dresda, desiderò avere i ritratti di tutta la famiglia di Mengs, e volle, che Antonio facesse quello di suo padre, e che sua sorella mag-

(a) Egli fece maggiori osservazioni sulle pitture di Raffaello la seconda volta, che tornò a Roma, e fece i contorni delle teste della Scuola d'Atene lucidati sull' originale, che poi sono state incise in rame con grandiosità di bulino dal sig. Domenico Cunego dopo la di lui morte. Fea.

maggiore, la quale anche dipingeva egregiamente, facesse il suo: tutti furono collocati nel suo gabinetto de' pastelli. Antonio fu dichiarato pittor di camera con secento talleri di soldo (a), e con abitazione, senz' altr' obbligo che di fare per preferenza quelle opere, che gli si chiedessero, le quali gli si pagherebbero a quel prezzo, ch' egli stesso le tasserebbe.

Antonio non accettò questa fortuna senza il permesso di ritornare a Roma: pretensione, che scandalizzò il conte de Bruhl, ministro il più potente presso il suo sovrano. Questi però in vece d'offendersi approvò l'idea del pittore, e gli accordò licenza con tutta la buona grazia.

Ritornato a Roma con suo padre, e con due sorelle, presero casa presso al Vaticano per maggior comodità di proseguir gli antichi studj, disegnando pitture, e statue, frequentando accademie, e lezioni anatomiche nell' ospedale di Santo Spirito. Fece nel medesimo tempo alcune miniature (b) per compiacere suo padre. In questi esercizj s'impiegò quattr' anni, e dopo si diede alla composizione. Un quadro, in cui egli dipinse la Sacra Famiglia, incontrò grande applauso; vi accorsero i primi personaggi della città ad ammirarlo, e Antonio si rese noto in Roma, e talmente stimato, che parecchi signori s'impegnarono di fissarvelo, esibendosi d'ottenerne il permesso del suo sovrano, e di assegnargli un certo numero di opere. Questa offerta andava tutta al cuore di Mengs, per essere così a portata di proseguire i suoi studj alla vista di tante maraviglie dell' arte, che si contengono in Roma. Ma suo padre stimò maggior vantaggio ristabilirsi in Sassonia, e l'effettuò. Prima però di partire Antonio si maritò con una giovane assai bella, ed onesta, chiamata Margarita Guazzi, che egli aveva conosciuta cercando un modello per la testa della Madonna del riferito quadro.

Aumentata così la famiglia partì da Roma sul finire del 1749., e giunse a Dresda pel Natale. La rigida stagione di quel clima freddo, e varj disgusti domestici cagionarono gran malinconia al nostro Mengs. Suo padre per ultimo tratto di dispotismo si appropriò quanto era in casa, e fino i soldi guadagnati dal figlio; cosicchè lo mise in strada senza mobili, e senza danaro. Alcuni amici, e particolarmente il buono signor Annibale, che fino alla morte gli è stato fedele amico, lo ajutarono con generosità; ma sopra tutti il re, e il suo figlio il principe Elettorale lo consolarono coll' assegnargli comoda abitazione, e carrozza. Cercò in oltre il titolo di primo pittor della corte; e Sua Maestà glielo concesse graziosamente in luogo di Mr. Silvestre, che si ritirava a Parigi, e gli accrebbe la pensione fino a mille talleri senza alcun obbligo. Da quel punto furono infinite le beneficenze, e gli onori, che quel sovrano, e tutta la real famiglia versarono sopra Mengs, e io posso attestare per riprova del suo bel cuore, che non si dava occasione (e se ne davano molte) di far menzione di quella corte, ch' egli non s'intenerisse di gratitudine.

Aveva il re Augusto fatta costruire una chiesa bastantemente grande nel suo palazzo, la quale fu consagrata nel 1751., e volle, che Mengs vi dipingesse il quadro dell' altare maggiore, e gli altri due laterali (c).

Egli

(a) Questo fu nel 1746. Fea.

(b) Fece una Maddalena mezza figura, e una Madonna col Bambino, e s. Giovanni inviate a S. M., che le pagò. Fea

(c) Qui è da notarsi un fatto molto onorifico al nostro Mengs, riferito dal consiglier Bianconi nell' elogio di lui, *pag.* 22. ediz. di Milano: cioè, che essendo sospesa, e quasi abbandonata la fabrica di questa chiesa reale grande quanto una delle grandi di Roma, posta in una bella piazza fra l'Elba, e il palazzo elettorale, per un timor panico che fosse per rovinare la gran navata di mezzo; Mengs allora in età d'anni 23. andò a trovare il Chiaveri ar-

Egli fece questi ultimi a Dresda, ma per l'altro cercò il permesso di andare a farlo in Roma, sì per rimettersi in salute, che gli si era molto deteriorata in quel clima, come per poter fare un'opera più perfetta nel paese delle belle arti. Sua Maestà, che bene intendeva il valore della differenza de' paesi, ed era istruita della storia de' pittori, e de' vantaggi, che trovano in Italia per perfezionare le loro opere, gli accordò la licenza richiesta.

Nella primavera del 1752. ritornò Mengs a Roma con sua consorte, e con una figliuola nata in Dresda, la quale è oggi moglie di d. Emanuele Carmona incisore celebre a Madrid. Il cielo di Roma ristabilì la salute a Mengs, e la soddisfazione di vedersi nel centro delle arti ricreò la sua mente per lavorare con più fervore. La prima opera, che gli si presentò, fu una copia del gran quadro di Raffaello chiamato la scuola di Atene per mylord Northumberland (a). Egli accettò questa commissione a solo riflesso di studiare sempre più quello straordinario pittore. In fatti egli confessava poi, che allora conobbe quanto imperfettamente egli aveva inteso Raffaello ne' suoi primi anni.

Terminata questa copia pose mano al gran quadro di Dresda col maggior impegno e gusto; e mentre era molto inoltrato sopravvenne la guerra tra l'imperadrice regina, e il re di Prussia, che cagionò l'invasione della Sassonia, e la fuga del re da' suoi stati, donde provenne l'interruzione degli stipendj (b). Ridotto Mengs alle maggiori angustie fu costretto di accettare que' lavori, che gli si presentavano da' particolari per mantenere la sua famiglia, che ogni anno cresceva. Pensò, che bisognava farsi conoscere maggiormente al pubblico per mezzo di qualche opera, che spiccasse alla vista di tutti; e a tal effetto abbracciò l'occasione di un quadro a fresco, che i Padri Celestini volevano fare nella volta della lor chiesa di sant'Eusebio. Il padre abate del Giudice desiderando, che i suoi religiosi non trovassero altro pittore corrispondente al pochissimo danaro che cercavan dargli, si portò da Mengs, e gli propose se voleva farlo, dicendogli però chiaramente il poco, che poteva pagargli, e *che doveva far conto di lavorare per elemosina, poichè soltanto poteva egli far le spese de' palchi, e de' muratori, e donargli dugento scudi* (c). Malgrado sì inique condizioni Mengs accettò l'impresa pel desiderio di farsi conoscere, e di esercitarsi in un genere di pittura, in cui niuno allora s'impiegava in Roma, dacchè Corrado Giaquinto era passato a Madrid (d). Terminata l'opera riportò un applauso generale, tenendosi prima per impossibile eseguire a fresco tinte di quella fatta. E benchè la composizione non fosse del gusto de' pittori dell'ultime scuole non potevano però censurarvi difetti essenziali, e fu celebrata più di quello, che lo stesso autore poteva sperare.

Quan-

chitetto, e con lui, e suo padre Ismaello andarono a vedere, ed esaminare attentamente la fabrica. Avendo scoperto Mengs, che il timore non avea fondamento; ma che forse era nato da qualche cabala per opprimere quell'architetto; ne informò Augusto III., il quale diede ordini così severi, che subito si continuò il lavoro, e arrivò felicemente al suo termine. FEA.

(a) Prima di questa commissione aveva già fatto la bella Maddalena in piccolo, per la quale fu ricevuto accademico di s. Luca. Avea fatto a pastello in tela poco più grande di tela da testa, il ritratto della regina di Polonia, i ritratti del sig. Suimena, e sua sposa; e avea cominciato il quadro di Dresda. FEA.

(b) Si veda in fine delle opere appresso una lettera a Guibal dei 14. agosto 1756 FEA.

(c) Ebbe anche il mantenimento di tavola mattina, e sera, abitazione, e qualche regalo. Il sig. Maron, che era molto pratico del fresco, lo ajutò in quell'opera, della quale il sig. cav. d'Azara ha acquistato pocanzi il disegno colorito. FEA.

(d) Erano parecchi in Roma, che lavoravano a fresco. Stefano Pozzi dipinse nella chiesa di s. Apollinare, Placido Costanzi in s. Giovanni in Laterano, il Bicchierari in altre chiese. FEA.

Quando egli partì da Dresda il re gli avea dato ordine di portarsi a Napoli per farvi i ritratti di tutta quella famiglia reale, proibendogli di chiederne niente. Questo andava bene, quando le paghe della sua corte erano in corrente; ma essendo sospese per la ragione suddetta, senza speranza, che si rimettessero presto, era forzato pensare in altro modo; perciò il duca di Cerisano, ministro di quella corte in Roma, il quale insisteva per que' ritratti, e per il prezzo, ebbe da lui una nota de' prezzi, che gli si davano per le sue opere in Sassonia, protestando per altro, che avea ordine in contrario dal suo sovrano. La risposta, che gli si diede, fu, che la regina avesse detto, che era esorbitante il prezzo richiesto pei ritratti, e che non era necessario, ch'ei li facesse. Ecco uno de' tanti tratti, che l'invidia degli artisti cortigiani ha posto in opera contro Mengs, il quale pel suo carattere onorato e sincero era incapace di conoscerli, e di guardarsene. In sequela di ciò accadde, che avendolo il re di Napoli incaricato di fare un quadro per la cappella di Caserta, e avanzatigli trecento zecchini per la metà del prezzo, gli capitò una lettera dell'architetto primario di Sua Maestà, nella quale gli si diceva, che prendesse pure tutto il suo comodo per quel quadro, perchè non se ne parlerebbe per molti anni. Ma poco dopo ito a Napoli il conte di Lagnasco, ministro di Polonia in Roma, questi assicurò Mengs, che la regina era molto maravigliata di lui; che dopo, ch'ella gli avea accordato quanto avea richiesto, egli non avesse fatto i ritratti; e che non avendo neppure voluto accettare gli altri quadri della cappella di Caserta, ne avea incaricato altri pittori. Bastò questo a Mengs per conoscere i segreti raggiri dell'emulazione, e come facilmente si fa abuso dell'autorità la più rispettabile.

Per ismentire questa calunnia terminò presto Mengs il suo quadro, e lo portò a presentare al re nel mentre, che stava per partire per la Spagna a prender possesso di que' regni a cagione della morte di suo fratello Ferdinando VI. Sua Maestà lo aggradì con somma benignità, e lo incaricò di fare il ritratto del figlio, che lasciava re in Napoli. Ma anche per eseguire ciò dovette incontrare delle difficoltà frapposte da chi presedeva al governo di quel regno, e gli si fece anche sentire, che avrebbe fatto bene a partirsi da quella capitale.

Ritornato a Roma intraprese a dipingere la volta della galleria della villa del cardinale Alessandro Albani, dove rappresentò Apollo con la Memoria, e le Muse sue figlie. In quest'opera ei si approfittò molto di quel, che avea osservato nelle pitture d'Ercolano vedute nel museo di Portici. Figurò un quadro attaccato al soffitto; conoscendo l'error grande di fare queste opere col punto *da sotto in su*, com' è costume moderno, poichè non vi si possono evitare gli scorci disaggradevoli, che sempre occultano la bellezza delle figure. Pure per non urtare interamente la moda fece i due quadri laterali, dove non entrava che una figura sola per ciascheduno, scorciati secondo il gusto moderno. Fece nello stesso tempo varj quadri ad olio per particolari: una Cleopatra supplicante a piedi di Cesare (a); una Madonna col Bambino, con san Giovanni, e san Giuseppe; altre tre mezze figure per Inghilterra; e una Maddalena di figura intera pel principe di san Gervasio in Napoli.

In questo tempo capitò in Roma Mr. Webb giovane inglese viaggiatore, il quale non avea altra nozione delle belle arti, che quel poco, che ne aveva letto negli autori greci e latini studiati nel collegio donde era di recente uscito. Pieno egli di vivacità e di brama di distinguersi procurò d'essere intro-

dot-

(a) Si veda la lettera al sig Hor Fil.

dotto presso Mengs, il quale scoperto in lui un grande amore per l'antichità se ne innamorò ben presto, e come ad un suo proprio figlio gli comunicò quanto sapeva su la sua arte, e gli diede copie del trattato della bellezza, e delle riflessioni sopra i tre grandi pittori. Ritornato in patria il Webb si affrettò di pubblicare il suo trattato della pittura (a), che non è che l intero sistema di Mengs ornato di qualche passo di Pausania e di Plinio, senza mai nominare il fonte donde egli avea tratto tutto il suo sapere; anzi per più occultare il suo plagiato si avanzò a dire che al giorno d'oggi non v'era al mondo alcun pittore di merito, nè persona cui fossero note le idee che egli dava alla luce. Mengs rise quando Mr. Maron, io, e molti altri testimonj di questa scena gli facevamo osservare tanta soverchieria letteraria.

Winkelmann scrivendo a Mr. Usteri nel 1762. si spiega così su questo autore. „ Je suis charmé que ma mémoire soit meilleure que la vôtre aut sujet de l'ouvrage anglois. Je vous ai marqué dans le temps que ce qu'il y a de meilleur dans ce livre est tiré d'un manuscrit sur la peinture que Mengs communiqua à l'auteur, que j'ai beaucoup connu. Cependant le *fat* ose avancer qu' il n'y a point de peintre qui soit en état de faire par lui même les observations qu' il donne, tandis que c'est de Mengs qu'il a emprunté ces observations „.

Pensava in questo modo Mengs di doversi fissare in Roma, quando Carlo III., che in un sol momento avea penetrato in Napoli il di lui merito, lo invitò per mezzo di don Emanuel de Roda allora suo ministro in Roma, di passare in Spagna al suo servigio, offerendogli due mila doppie di soldo, casa, carrozza, e tutte le spese della pittura; e in caso di accettare gli esibiva l'occasione di una nave da guerra, che da Napoli era per ritornare in Spagna. Mengs vi s'imbarcò con la sua famiglia, e sbarcò in Alicante felicemente il dì 7. di ottobre del 1761.

Giunto a corte fu accolto dal re con tanta bontà, che ne restò sorpreso egli stesso, e gliela continuò Sua Maestà con una costanza eroica, finchè ha vissuto, a dispetto delle trame dell' invidia, e di molte stranezze dello stesso Mengs. Quando questi arrivò a Madrid il re teneva al suo servigio Corrado Giaquinto, il miglior pittore a fresco della scuola napolitana, e Giambattista Tiepolo, il migliore della veneziana. Malgrado questi ostacoli subito che Mengs fece vedere il suo primo lavoro, non ostante che punto non si rassomigliasse a quelli degli altri, tutta la nazione lo acclamò per quel gran pittore, ch' egli era (b). La stessa emulazione dovette simulare applauso per potere con più sicurezza, e cautela preparare il suo veleno.

Il numero delle opere fatte da Mengs a fresco, e ad olio nella Spagna è incredibile rispetto al tempo, e alla poca salute, che vi ha goduto. Darò non ostante alla continuazione di queste memorie un ragguaglio di tutte, contentandomi per ora di accennare le principali, proseguendo la relazione della sua vita. Incominciò egli dal dipingere la volta della camera del re, dove rappresentò la corte degli dei, e vi fece spiccare l'espressione la più sublime, l'armonia la più pura, e le tinte le più soavi a fresco, non mai vedutesi fino ad ora in altro pittore del mondo. Gl'ignoranti nel tempo stesso che rimanevano incantati a questa pittura, chiamavan fredda, e disanimata la sua compo-

(a) Webb *Inquiry into the Beauties of Painting*. Azara.

(b) Mengs scrisse al sig. Guibal da Madrid li 23. decembre 1761.: „ Io ho per competitori il sig. Corrado, e Tiepoletto, tutti due bravi nel fresco, ma non sanno fare il fresco, che paja caldo. Certo che dal tempo, che voi eravate in Roma, ho imparato molto, principalmente nella pratica „. Fla.

posizione, perchè erano avvezzi a giudicare per mezzo de' soli occhi; e a fare poco, o niuno uso della ragione. Quel riposo delle figure, e quel carattere di divinità, che occulta tutte le imperfezioni, e necessità umane, non può muovere chi è tagliato pel fracasso di Giordano, e per le storpiature di Corrado.

Nell' appartamento della regina madre, oggi abitato dalla infanta donna Giuseppa, dipinse l'aurora col medesimo stile di bellezza, e pare che le Grazie in premio d'averle dipinte sì leggiadre nella prima volta gli porgano la mano per rappresentare la sposa di Titone. Nelle quattro facciate ei fece le quattro Stagioni dell' anno con allusioni sì belle, che l' immaginazione non può andare oltre. Nell' appartamento della principessa fece quattro quadri delle quattro parti del giorno con la stessa bellezza, e con quella grazia, che caratterizza tutte le altre sue opere. Tutto ride in quella camera destinata per una principessa, gioja, e delizia della nazione. Nell' altare dell'oratorio privato di Sua Maestà dipinse a fresco una Sacra Famiglia nel breve tratto di otto giorni, e vi fece vedere quanto possedeva egli la sua arte, poichè seppe eseguire con la prestezza di Giordano le bellezze corrette di Raffaello.

In quel tempo ei dipinse ancora varj quadri ad olio pel re, e per le persone reali; e Sua Maestà, il cui fino gusto per le arti non ismentisce mai, gli fece fare tutti i quadri dell' appartamento ove dorme, fin anco i soprapporti. Tra queste opere farò per ora soltanto parola della Deposizione, come la più singolare, che siasi mai veduta dagli uomini. Ciascun pittore si è ordinariamente contraddistinto in una parte, la quale ha dato il carattere alle sue opere: Apelle nella grazia; Aristide, e Raffaello nella espressione; il Coreggio nel chiaroscuro; Tiziano nel colorito ec.; ma abbracciar tutte queste cose, e produrre eguali bellezze nel genere grazioso, nel robusto, nel naturale, nell' alterato, e condurle tutte colla stessa filosofia, era riserbato al solo Mengs. Chi vede i suoi quadri graziosi non crederà, che la stessa mano abbia potuto dipinger questo. Tutto vi spira dolore, e tristezza. Il tuono generale del colore si rassomiglia al modo dorico della musica, e dell' architettura. Ciascuna figura mostra quel grado di dolore, che corrisponde al suo carattere. Nel Cristo morto si vede un cadavere, che ha patito infinitamente; ma vi si distingue ancora un corpo perfetto, ed una bellezza divina. Non lo sfigurò con piaghe, o con sangue, come han fatto altri pittori di fama, che han posto il loro studio a chi poteva più straziarlo, e farne un morto il più orrendo: gente ignorante, che opera per li sensi materiali d'altri ignoranti simili a loro. Mengs era filosofo, e dipingeva per li filosofi. La Vergine in piedi, e con gli occhi fissi al cielo sembra offrire al Padre il sagrifizio del maggior dolore, che l'umanità possa soffrire. La positura estatica, e immobile, le braccia aperte, e cadenti, i muscoli del viso senza moto, finalmente il suo manto turchino con la veste d'un colore smorto contrapposto alla pallidezza della sua faccia fanno un'espressione, che non si può mirare senza intenerirsi. Nella Maddalena il dolore è più umano, ed ella par tutta occupata nella cura del cadavere. Una moltitudine di lagrime versate da' suoi begli occhi indicano la tenerezza del suo cuore. San Giovanni co' muscoli della fronte gonfi, e cogli occhi pregni di sangue in vece di lagrime, spiega l'intensità del patimento, di cui è capace un giovane robusto, che non può prorompere in pianto. Un servo, che portando un vaso d'aromi pel sepolcro, si mette a contemplare questo spettacolo, esprime quella stupida situazione, propria di chi patisce macchinalmente, e senza interesse: le altre immagini risentono, e mostrano

quella pena, che deve anche provarsi macchinalmente. In fine quello, che spetta al paese, e al luogo della passione, è soltanto accennato, per non divertir la vista dall' azione principale; ma tutto mostra l'orror della scena, in cui ha patito il Signore dell'universo. Questo quadro deve chiamarsi il quadro della filosofia, e con più verità, che delle pitture della ruina di Troja nel tempio di Giunone cartaginese, si potrebbe dire *sunt lacrymae rerumet, mentem mortalia tangunt*.

Occupato Mengs in adornare il palazzo del suo sovrano cercò anche rendersi utile col formare nella Spagna una scuola delle arti, e propose all' accademia, di cui egli era membro, varj regolamenti secondo le sue sublimi idee. Furono abbracciati: ma nel metterli in pratica l'ignoranza, e la passione seppero tendere tali reti al suo incauto, e innocente genio, che non solo non si eseguirono, ma furono ritorti a disgustarlo de' suoi progetti, e fino a intaccare la sua riputazione. Tiriamo un velo sopra questa scena delle miserie umane, anzi copriamola d'obblio per onore dell' umanità.

Le afflizioni dell' animo, la privazione d'ogni sollievo, e il disordinato metodo di lavorare sconvolsero interamente la salute di Mengs. Prima dell'alba ei si metteva a dipingere a fresco, e senza interruzione, neppure per pranzare, proseguiva fino a notte: allora prendendo pochissimo alimento, si chiudeva in sua casa ad un nuovo lavoro, a disegnare, e a preparare i cartoni pel giorno seguente. Avea mandata a Roma la sua famiglia, e con ciò s'era privato dell' unico sollievo, e diletto, che poteva avere. Si aggravò la sua infermità, perdè lo stomaco, e cadde in una consunzione tale, che ognuno lo credeva prossimo a morire. In questo stato il re gli concedette licenza di ritornare a Roma; ma non potendo reggere alla fatica del viaggio fu costretto fermarsi a Monaco, dove l'abilità d'un medico, e la bontà dell'aria lo rimisero in forze per continuare il cammino. Giunto quì incominciò a rincorarsi, e si rimise bastantemente. Vi dipinse un quadro di Cristo, e della Maddalena nella situazione del *Noli me tangere*. Ne intraprese poi un altro molto maggiore pel re, rappresentante la Natività. In questo egli ebbe in mira di lottar con Coreggio nella sua famosa Notte. La posterità giudicherà se egli lottò bene, e se vinse. Siccome nel quadro della Deposizione tutta la scena rappresenta il dolor più sublime, questo al contrario esprime la bellezza più ridente, che i sensi, e la ragione possan godere.

Non vi si vede altra luce che quella, che sfolgora dal bambino Dio, e tutto v'è illuminato in maniera, che par che la vista passi al di dietro delle figure. Le loro carni sono sì veraci, che se Tiziano fosse stato capace di farle uguali non le avrebbe sicuramente sapute scegliere con quella proprietà, con cui Mengs le scelse. La vergine non è una bella villana, o contadina, come quelle, che impiegava Raffaello in somiglianti casi, il quale giammai non s'innalzò sopra il più bello, che si trova nella natura. Mengs seppe figurare una bellezza eroica, e di mezzo tra'l divino, e l'umano. Tra i pastori, e la compagnia v'è anco il suo ritratto. Egli fece pure pel re due quadri piccoli, san Giovanni, e la Maddalena, che sono stati incisi da suo genero Carmona.

In questo tempo gli fu proposto per parte del Papa Clemente XIV. di dipingere qualche cosa nel Vaticano. Era questo il suo desiderio più favorito, per lasciare di sè alcuna memoria in quell' emporio dell'arti: onde accettò subito la proposizione; ma con protesta di non doversi parlare di paga.

Intraprese dunque la pittura del gabinetto del museo, che si destinava nel Va-

Vaticano per custodia de' frammenti dei papiri antichi. Nel quadro di mezzo alla volta egli rappresentò lo stesso museo, e in esso la Storia, che sopra al Tempo sdegnato scrive le sue memorie: Giano da un fianco, e dall' altro un Genio in atto di portare al museo alcuni rotoli di papiri: la Fama volando annunzia al mondo il museo, e senza essere tanto orrenda, come la sorella d'Encelado, si conosce nondimeno lei essere *pedibus celerem, et pernicibus alis*. La composizione, il colorito più brillante e soave che se fosse ad olio, la magia del chiaroscuro, l'espressione, e una certa armonia, e riposo, che acquieta, e fissa la vista, rendono questa pittura il primo fresco del mondo senza alcuna esagerazione. Su i soprapporti egli effigiò Mosè, e san Pietro seduti entro nicchie accompagnati da' Genj. Nella fisonomia del primo si scorge l'autorità del legislatore confidente di Dio, e nel secondo la Fede, che non esamina. Egli dipinse quest' ultimo a tempra, per non danneggiare con la calce del fresco le dorature, che intanto s'eran fatte per gli ornamenti (a). I quattro Genj, che accompagnano le nicchie, sono d'una bellezza ideale tanto sublime, che lo sguardo non si sazia di mirarli, nè la ragione di ammirarli. Anco gli ornati di questo sontuoso gabinetto sono di suo disegno, e diretti da lui, e alludono alle arti egizie, per essere i papiri manifattura di quel paese. I marmi, i bronzi, l'architettura han tutti la stessa allusione: il solo pavimento non è disegno di Mengs (b).

Quando egli faceva quest' opera eran circa tre anni, che trovavasi in Italia. e si era ben rimesso in salute; per conseguenza non avea alcuna buona ragione di trattenervisi tanto, senza darne conto al re, il quale nondimeno gli continuava i suoi soldi, come se lo stesse servendo a Madrid. Aveva in oltre intrapresa l'opera dei papiri senza licenza, e senza sua saputa. Qualunque altro sovrano, fuorchè Carlo III., si sarebbe risentito di questo abuso di bontà; ma l'instancabile di lui pazienza si contentò di farmi indagare riserbatamente le ragioni, che ritenevano Mengs in Italia. Io rappresentai a Sua Maestà il vero, scusando Mengs colla sua passione per Roma, dove è il centro delle belle arti; colla tenerezza per la sua famiglia, da cui non avea coraggio staccarsi; coll' amore per la gloria, tanto propria, e scusabile in un artista del suo merito, per lasciare una memoria a lato di quelle di Raffaello (c); e finalmente rilevai la sua delicatezza in non aver chiesto nulla da altro sovrano, perchè serviva il re di Spagna; promettendo nello stesso tempo, che io avrei fatto in modo ch'egli partisse presto per Madrid.

Alla insinuazione indiretta, ch' io gli feci, egli si turbò, e prese la risoluzione precipitosa di lasciare incompleta l'opera dei papiri, e partirsene immediatamente. Niuna riflessione fu capace di distorlo. Fu prima a Napoli a fare i ritratti di quei sovrani, come avea promesso all' augusto genitore. Ma in vece di terminarli tutt' e due, secondo la premura, con cui era partito da Roma, si trattenne in Napoli tutto l'inverno, e se ne ritornò con le sole teste dipinte. Giunto quì non potè resistere alla voglia di terminare quel che mancava alla camera dei papiri; e fu allora, ch' ei fece il quadro del surriferito san Pietro. C 2 Fi-

(a) La vera ragione, per cui fece così il s.Pietro, e i due Genj accanto, come mi assicurano il sig. Maron, e il sig. Unterperger, che vi lavorò insieme, fu perchè Mengs non avea tempo da aspettare, che il fresco si asciugasse; e per farvi qualche ritocco, se ve ne fosse stato bisogno. Perciò scelse la tempra, che si secca subito, e se ne vede immediatamente l'effetto. Sono però le pitture di una egual forza, e vivezza, che non si distinguono le une dalle altre Fea.

(b) Per il pavimento egli fece un disegno da eseguirsi in musaico. Quello, che fu eseguito è del Pelucchi. Si veda la lettera a monsig. Archinto Fea.

(c) Si veda la lettera sudetta. Fea.

Finalmente ſi ſtaccò da Roma per ritornare in Spagna con tutta la ſua famiglia, ad eccezione delle ſue cinque figliuole, che laſciò in un convento raccomandate a ſuo cognato il celebre pittore ſignor Maron. Quattro meſi dopo, paſſando io per Firenze per andare a Parma, lo ritrovai colà detenutovi dalla regolare ſua irreſoluzione, e al mio ritorno due meſi dopo accadde lo ſteſſo. In quel breve mio ſoggiorno in Firenze fece egli il mio ritratto; e la ſua amicizia gli fece fare una maraviglia dell' arte. Ritornato io in Roma, e dovendo cinque meſi dopo ripaſſare per Firenze, lo induſſi finalmente a partire per la Spagna. Ei laſciò in quella città due quadri, uno per la Gran ducheſſa, e l'altro pel Granduca. Il primo rappreſenta la Vergine col Bambino, e ſan Giovanni, e con due angeli ai lati, tutti un poco più di mezze figure (a). La bellezza di queſte immagini incanta gl' intelligenti, e chiunque non lo è. Tutto è ideale, nè la natura offre oggetti sì belli. L' altro quadro è il ſonno di ſan Giuſeppe, ed è impoſſibile eſprimer meglio gli effetti del ſonno, e nello ſteſſo tempo ſi conoſce un uomo, che ha dormito agitato da penſieri. Prima di partire da Firenze terminò il ritratto del cardinale Zelada, che avea cominciato in Roma, e fece ancora altre piccole operette.

In queſti anni, che Mengs dimorò in Italia, ſtudiò, o per meglio dire migliorò di molto la ſua *maniera* (b). Chiunque vorrà paragonare le ſue opere anteriori a queſt' epoca con le altre fatte dopo ravviſerà queſta differenza. Lo ſtudio più ſerio fatto ſu l'antico, e ſpecialmente ſu le pitture di Ercolano, gli manifeſtarono il vero fonte della bellezza, e la ſtrada, per cui i Greci la rinvennero. Nelle ſue prime opere, non oſtante la ſua correzione, il ſuo colorito, e la ſua poeſia, ſi ſcorge talvolta lo ſtudio, e la lima. Nelle ultime tutto è facilità, tutto è grazia, e ſembran fatte colla ſteſſa forza inſenſibile, e occulta, con cui fa le ſue la natura. Il ſuo chiaroſcuro ha anco più vigore; e gli effetti della luce rifleſſa, e della proſpettiva aerea fanno un' illuſione tale, che non ſi trova in niun altro pittore.

In queſto ſtile ei dipinſe a Madrid il gran ſalone dove pranza il re: queſta ſola opera baſterebbe a fare la riputazione di molti pittori. Sopra la menſa di Sua Maeſtà ei figurò l'apoteoſi di Trajano, principe ſpagnuolo il più buono di quanti occuparono il trono de' ceſari, e il modello del Trajano, che ora regge le Spagne. In fronte vi è il tempio della Gloria, dove conducono tutte le Virtù, che riuniſcono la compoſizione. Ma di queſta pittura, e di tutte le altre, che Mengs laſciò in Spagna, parlerò nella relazione, che darò a parte.

Nel teatro domeſtico de' principi in Aranjuez dipinſe la volta, e nel ſuo mezzo il Tempo irato, che rapiſce il Piacere, dalla cui teſta cadono i fiori della ghirlanda. Queſta immagine è delle più grazioſe compoſte da Mengs, e nell' eſpreſſione ſi vede l'ingiuria del Tempo, e il precetto d'approfittarſene. Il reſtante della volta è accompagnato da Cariatidi a chiaroſcuro, che ſaranno un monumento, e una ſcuola del diſegno di queſto grand' uomo.

Sembra impoſſibile, che in poco più di due anni, che Mengs era ritornato a Madrid, vi abbia egli potuto dipingere tante coſe, quante ne dipinſe. La

(a) Si veda la lettera al ſig. Ratti dei 31. gennaro 1770. FEA.

(b) *Maniera* in pittura ſi prende in buono, e in cattivo ſenſo. In buon ſenſo vale lo ſteſſo che *ſtile*; e perciò diceſi, che Raffaello, per eſempio, ebbe tre maniere. In cattivo ſenſo è quella pratica, che hanno i cattivi pittori di copiar loro ſteſſi, e di ripeterſi coll' allontanarſi dal vero; coſicchè fanno tutte le coſe in un ſolo modo. La peggior taccia d'un pittore è dirgliſi *amanierato*. Giordano, Solimena, Corrado, con tutta la ſua ſcuola, ſono modelli di *amanierati*. AZARA.

La difficoltà però cessa quando si considera l'applicazione, e l'incessante lavoro di un uomo, che in tutta la sua vita non si distrasse in altro, e non fece che dipingere, e studiare.

Ma queste fatiche oppressero la sua salute, e mossero l'animo del re a condiscendere al suo desiderio di ritornarsene a Roma, centro delle sue brame. Sua Maestà lo trattò con la generosità ch'è propria di lui, lasciandogli piena libertà, e tre mila scudi di paga, con altri mille di più da ripartirsi in pensioni per doti alle sue figlie.

Ecco Mengs in Roma in mezzo alla sua famiglia con una riputazione la più bene stabilita per tutto il mondo, e con fondi da non ricercar più la sua sussistenza colla fatica. Sembra, che dovesse esser l'uomo il più tranquillo, e il più felice dell' universo. Avvenne nondimeno tutto il contrario. In poco tempo perdè la consorte, che egli idolatrava, e con ragione, poichè ella era un esemplare di virtù, di onestà, e di compiacenza pel suo caro sposo. Da quel punto gli si alterò l'immaginazione in guisa, che divenne un continuo flagello di sè stesso, e di chi vivea con lui. I suoi mali antichi ripresero maggiori asprezze, e ne produssero de' nuovi. L'impressione del freddo, che sempre gli nocque, e che in quell' inverno fu quì eccessivo, lo fece dare in un altro estremo di vivere, e di dipingere in appartamenti chiusi con gran camini accesi, con stufe, e con bracieri pieni di fuoco. Questo eccedente calore del fuoco rarefaceva, e disseccava l'aria più di quel che conveniva pel respiro. I suoi polmoni perdevano la loro elasticità, e ricevevano le emanazioni pregiudizievoli di un' infinità di colori minerali disciolti dal caldo nell' ambiente. Molte volte a me è accaduto dovermi privare della sua compagnia, non reggendomi la testa in quell' atmosfera appestata del suo appartamento. Quando ei dipingeva a fresco era anche peggio, perchè si metteva sul palco in una positura forzata contro la volta, e vi respirava gli aliti venefici della calce, e de' minerali, che si usano in questo genere di pittura. La sua linfa s'ispessì in maniera, che non nudriva più il suo sangue. I suoi muscoli, e i vasi perdettero l'elaterio: gli si estinse quasi affatto la voce: una tosse cupa e secca lo tormentava; e il suo aspetto era d'un vero cadavere. I medici, non sapendo dire altro, lo dichiararono tisico.

Non ostante sì deplorabile stato di salute, e una tanta prostrazione di forze, ei non interruppe neppure per un giorno i suoi lavori. Terminò un quadro di Andromeda e Perseo incominciato anni prima, e vi fece spiccare il carattere eroico de' Greci; carattere, che non può essere gustato dal volgo ignorante delle bellezze ideali. Questa opera, destinata per l'Inghilterra, fu predata da una nave francese, e non si sa finora che ne sia avvenuto (a). Negli ultimi momenti di sua vita fece un cartone a lapis della Deposizione in differente modo di quello, che sta nella camera del re; e malgrado la ripetizione dello stesso assunto, seppe variar la composizione, e l'espressione in guisa, che mancano voci per ispiegarlo. Il maggior filosofo da Socrate in quà non ha

(a) L'intiera storia di questo quadro, come mi dice il sig. cav Azara, è la seguente. Esso fu imbarcato a Livorno sopra un bastimento inglese, che fu predato da una nave da guerra francese della squadra del conte d'Estaing. Il capitano di questa volendolo regalare al sig. de Sartine ministro della marina, glielo inviò per la via di Madrid, ove fu veduto da tutto il mondo presso l'ambasciator di Francia. Se ne parlò tanto, che ne giunse notizia al baron di Grim a Parigi, il quale propose al sig. de Sartine di vendergliela per l'imperatrice delle Russie, e lo ebbe per otto, o nove mila lire; e senza che fosse nè veduto, nè aperta la cassa in Francia, fu mandato al suo destino. Il sig. cav. Azara fece ogni prova per averlo subito a qualunque costo; ma quel capitano non lo volle vendere. FEA.

ha descritti i movimenti dell'anima con la proprietà, col calore, e sì degnamente come Mengs gli ha espressi ne' corpi di questo quadro con soli due colori. Mentre io sto scrivendo tali cose tutta Roma sta ammirando quello prodigio dell'arte, e il marchese Rinuccini di Firenze ha offerto mille scudi per questo disegno, e lo ha avuto (a).

Prima che Mengs partisse per la Spagna l'ultima volta avea avuta commissione di fare un quadro per la Basilica di san Pietro, nel sito, in cui è la caduta di Simon Mago del Vanni. Il luogo è pericoloso, per la disgrazia d'altro pittore, che ancora vive, e che vide rigettata di là la sua opera. Mengs ritornato a Roma pensò intraprender questo quadro malgrado i disgusti sofferti dalla sciocca petulanza del soggetto incaricato delle faccende di quella chiesa. Pensò poi cambiare il soggetto del quadro, ed effigiarvi la consegna delle chiavi a san Pietro; tanto più, che essendo questo l'articolo più importante della vita del santo, e fondamento di quel gran tempio, e di tante altre cose, non v'è alcun quadro, che lo rappresenti. Quanti pittori han trattato questo assunto, tutti vi hanno espresso l'allegoria delle parole di Cristo col material imbarazzo in mano di chiavacce da magazzino, o da fenile. Mengs, tutto sublime, e spiritoso nelle sue idee, divisò effigiare in questa storia Cristo, che con una mano conferma san Pietro, e coll'altra alzata gli addita il Padre Eterno, il quale in un trono di maestà ordina a' suoi angeli, che vadano a recare a san Pietro le chiavi, le quali qui non fanno il principale soggetto, e nel tempo stesso pare, che egli scriva col dito in una tavola di marmo, sostenuta da' suoi ministri, *Quodcumque ligaveris super terram*, ec. La sublimità dell'espressione del Padre palesa il creatore di tutte le cose; in Cristo si vede la bontà, e l'amore; in san Pietro la fede più viva, e più determinata; nella turba degli apostoli ciascheduno è corrispondente alla sua età, e alle sue circostanze. L'intelligenza della composizione, il riposo della vista, la proprietà delle vesti, la naturalezza delle pieghe, e il contrapposto tra la serietà de' vestiti, e la snella nudità degli angeli nella gloria, provano bene, che Mengs destinava questo quadro alla competenza di tante maraviglie contenute in quel tempio. Di tutto ciò egli non ha lasciato che uno sbozzetto sufficientemente finito a chiaroscuro, alto cinque palmi, che forse, perchè esce dalle ordinarie composizioni, non è stato acquistato da que' signori, e che probabilmente andrà nelle mani di qualche profano (b).

Vengo ora all'ultima opera, in cui Mengs depositò il resto del suo sapere, e sorpassò sè stesso. Aveagli il re ordinati tre quadri grandi per la nuova cappella di Aranjuez, e incominciò dal principale rappresentante la Nunziata. Dopo aver lavorato due mesi a meditare, e a disegnar questo quadro, la mattina, che lo incominciò mi trovai io presente con Mr. Hewetson, abile scultore, che modellava il mio ritratto sotto la direzione dello stesso Mengs. Lo trovammo, che fischiava, e cantava solo. Gliene domandammo la cagione; ed egli ci disse, che ripeteva una suonata di Corelli, poichè voleva far quel quadro in uno stile della musica di quel famoso compositore. I moderni pittori, fatti a riscuotere applausi da chi si arroga il titolo d'intelligente, si rideranno forse al sentire, che un quadro si faccia per via d'una suonata; ma ben altrimenti penserebbero se sapessero con fondamento la professione, e studiassero i Greci un poco

(a) Il marchese Rinuccini aveva ordinato il quadro; e non potendolo avere, perchè non fu fatto, volle almeno il disegno. Questo signore era in trattato coll'autore, perchè gli dipingesse la sua galleria, o almeno facesse i disegni, e assistesse alla pittura. Fea.

(b) Ora è nelle degnissime mani del sig. principe Chigi, che lo ha pagato 500 scudi. Fea.

co più di quel che fanno. Non vi è cosa, che tanto rassomigli alla pittura quanto la musica: l'una, e l'altra sono arti d'imitazione: hanno per oggetto la bellezza, e hanno bisogno dell' armonia. Un suono qualunque non è bello se è soltanto una semplice imitazione; nè una pittura è bella quando non fa che imitare un oggetto. Entrambe sarebbero copie fedeli, e niente di più. Potrebbe dilettar gli orecchi una musica; ma, secondo dice Platone nel libro secondo delle leggi, solamente è lodevole quella, che esprime la bellezza, nè deve esser gustata soltanto dall' udito, ma bensì dalla ragione de' buoni, e degl' intelligenti. Le leggi, che egli chiama *citarede*, non permettevano a' Greci usare un modo di musica differente da quel che richiedeva un assunto, e per traslato applicavano le denominazioni della musica alle altre cose, come vediamo in Diogene Laerzio, il quale per denotare la semplicità, e la serietà del vestito di Polemone dice, che rassomigliava al modo dorico della musica.

Mengs, che avea penetrato nella delicatezza de' Greci, e della sua arte, sapeva, che in un assunto campestre, e pastorale dovea impiegare il modo peonio, e non il ditirambico; in un Baccanale conveniva bensì questo, e non quello. In una Deposizione un modo dorico, e in una Natività, o in una Nunziata il genere cromatico, allegro, e grazioso. Qualunque delle sue opere si vegga, si vedrà sempre osservata questa convenienza, e, senza sapersi come, si sentirà internamente quella vera impressione, che deve esser prodotta dal suo determinato genere.

Il di lui carattere nobile, ed elevato gli faceva abborrire ogni argomento basso, e plebeo. Ei non poteva soffrire la musica buffa, nè i paesaggi, nè le bambocciate, e molto meno i ridicoli grotteschi, e gli arabeschi, su' quali pensava come Vitruvio, come Plinio, e come la più sana antichità (a). Infatti tali co-

(a) Niuna cosa muove tanto l'indignazione del buon Vitruvio, quanto questo depravato gusto de' grotteschi, e degli arabeschi. Si senta quanto ne dice questo venerando autore, che forse potrà servir d'argine alla corruzione della pittura, che alcuni hanno ricacciata in questi ultimi anni, appoggiandosi su l'esempio di Raffaello: ,, Queste pitture (*le buone*), che erano dagli antichi copiate da cose vere, sono ora per depravato costume disusate; giacchè si dipingono su gl' intonachi mostri piuttosto, che immagini di cose vere. Così in vece di colonne si pongono canne, e in vece di frontespizj arabeschi scanalati, ornati di foglie ricce, e di viticci, o candelabri, che reggano figure sopra il frontespizio di piccole casette; o molti gambi teneri, che sorgendo dalle radici con delle volute racchiudono senza regola figure sedenti: come anche fiori, che usciti dai gambi terminano in mezzi busti, simili alcuni ad effigie umana, altri a bestie: quando che queste cose non vi sono, non vi possono essere, e non vi sono mai state; eppure queste nuove usanze han prevaluto tanto, che per ignoranti falsi giudizj si disprezza il vero valore delle arti. Come può mai infatti una canna veramente sostenere un tetto, o un candelabro una casa cogli ornamenti del tetto, o un gambicello così sottile, e tenero sostenere una figura sedente; o pure da radici, e gambi nascere mezzi fiori, e mezze figure? Eppure gli uomini non ostante che tengano per false queste cose, non solo non le riprendono, ma anzi se ne compiacciono, non riflettendo se possano essere, o no queste cose: onde la mente guasta da falsi giudizj non può più discernere quello che può essere, o non essere per ragione, e per regole di coloro. Nè mai si debbono stimare pitture, che non sieno simili al vero; e ancorchè fossero dipinte con eccellenza, pure non se ne deve dar giudizio se non se ne troverà prima col suo raziocinio la ragione chiara, e senza difficoltà ,,. Si può vedere il resto, portato con uguale energia, e con grazia sopra un esempio di Apaturio Alabandeo, che dipinse eccellentemente in un teatro dei Tralliesi mostruosità siffatte, le quali incantarono tutti, fuorchè il matematico Licinio, il quale co' fulmini delle sue ragioni fece disfare quell' opera; e lo stesso pittore ebbe abbastanza coraggio di disapprovarla, e di rifarvene un' altra secondo le regole della verità.

Riguardo alle pitture de' paesi, delle vedute, delle marine, delle bambocciate, che introdusse in Roma Ludio in tempo di Augusto si può veder Plinio libro XXXV. cap. X., dove per contrapposto di quelle pitture, che si facevano su' muri con gusto tanto stravolto, loda quelle di storia, che furono le sole conosciute da' Greci, e si esprime così: *Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior apparet antiquitas*. Azara.

cose parlan solo ai sensi; ma la musica, e la pittura seria, ed eroica vanno alla ragione più depurata, ed eccitano idee sublimi, che ingrandiscono la nostra natura. In una parola il primo è tutto materia, il secondo è tutto spirito; ma bisogna aggiungere la facilità in quello, e la difficoltà in questo.

Il quadro della Nunziata, di cui io avea incominciato a parlare, fu principiato da Mengs, come egli disse, secondo il carattere della musica di Corelli, in cui l'armonia è sì ben distribuita, che i sensi si trovan commossi ugualmente, e blandamente, senza che un tuono più forte, o più debole distrugga la dolce impressione dell'altro, e senza che perciò decada in monotonía ritiene anzi la vista con piacer tale, che non si sa come distaccarsi dall' oggetto. La cagione n'è la bellezza ideale; e pare impossibile, che mente umana abbia potuto elevarsi a tal segno. Nella Madonna si vede espressa l'umiltà, e la gioja modesta dopo passato il primo turbamento. La bellezza dell' angelo Gabriello, e degli altri della corte celeste è corrispondente al carattere dei ministri d'un Dio, e all' espressione del loro serio godimento per sì alto ministero. Risalta sopra tutti il Padre Eterno, il quale, se col piccolo noi possiamo dare idea del grande, e delle divine cose con le umane, egli solo ci può far concepire l'immagine dell' onnipotente eterno creatore. Michelangelo, e Raffaello lo hanno rappresentato sempre in un' aria fiera, e terribile, e con veste fosca, che gli dà un tuono triste, onde sembra il loro scopo tendente a fargli incuter terrore. Diceva Mengs, che il suo Padre Eterno era il Padre della Grazia; e perciò lo vestì di bianco (a), e gli diede un' espressione di maestà, e di bontà, che fa amabile fin l'impero, e il potere.

Questa fu l'ultima opera del nostro Mengs, il quale se ne morì mentre la dipingeva, e precisamente quando ci lavorava al braccio dell' angelo Gabriello, che ha il giglio. Pochi conoscono, che questa pittura non è finita, quantunque le manchi ancor molto di quello, che l'autore chiamava l'ultima grazia. Finalmente Mengs morì lasciando imperfetta la sua Nunziata, come Apelle la sua Venere. L'uno, e l'altro si proposero superar tutte le loro opere anteriori ne' loro ultimi quadri; e niuno de' due li terminò, nè si trovò poi chi fosse capace di compirli: *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem; invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est*. Ebbe il quadro della Nunziata di Mengs la stessa sorte dell' Iride di Aristide, dei Tindaridi di Nicomaco, della Medea di Timomaco, come della suddetta Venere di Apelle: tutte pitture lasciate incomplete da' loro autori, e secondo Plinio più stimabili che se fossero compite, perchè *lineamenta reliqua, ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est: manus cum id agerent, extinctae desiderantur*. Non è questa la sola circostanza, che rende rassomiglianti questi due gran pittori. L'antico godette il favore d'Alessandro, e il moderno quello di Carlo III. L'uno, e l'altro si sono contraddistinti per la grazia, che impressero nelle loro opere, la quale è quel che si sente, e non si sa spiegare, cioè una certa soavità dei dintorni, e una certa facilità ne' movimenti, che non compariscono mai forzati; come altresì nel cogliere quel preciso movimento, che prendono tutte le parti quando si mostrano gradevoli; e finalmente nella naturalezza, e nell' armonia della composizione, e del colorito. Apelle era sincero fino a confessar ch' era superato da Anfione nella composizione, e da Asclepiodoro nella prospettiva. Mengs non gli cedeva neppure in sincerità, come vedremo per qualche esempio. Ma di

(a) Lo vestì di bianco anche nel quadro della chiesa di Dresda. Fea.

ficuramente que' due Greci non feppero di profpettiva, e di compofizione più di lui. L'ingiuria del tempo ci ha privati degli fcritti di Apelle; e Mengs comparirà probabilmente più felice co' fuoi. Finalmente quegli accordava i fuoi colori con una vernice, che, fecondo Plinio, univa le tinte, e prefervava i colori dalla polvere, e dalle macchie: la vernice impiegata da Mengs non la cede certamente a quella di Apelle a difpetto di quanto ne abbiano mormorato alcuni pittorelli ignoranti.

Sembrerà forfe, che con quefti difcorfi io vada sfuggendo il dolorofo paffo della morte dell' amico. Confeffo, che la mia fenfibilità foffre molto alla rimembranza di quefta fcena: ma giacchè devo foffrirla riferirò il più brevemente quella miferabil tragedia. La fatica, e i mali avean ridotto Mengs alla maggior debolezza: non fi perdeva però la fperanza di rimetterlo, fe fi foffe potuto ridurlo ad un metodo di vita più tranquilla, e difoccupata. La fua impazienza giunta all' immaginativa la più ardente gli fecero preftar fede a un ciarlatano fuo compatriota, che gli promife guarirlo in pochi giorni. Coftui gli diede fegretisfimamente fenza alcun fentore de' medici, nè di veruno della famiglia un purgante sì violento, che gli efaurì le poche forze, che gli reftavano, e gli cagionò varj deliquj, ne' quali fi ebbe per morto. Riavutofi, ma malamente, da quefto attacco, gli reftò un grande vaneggiamento, e gli fi fissò in capo di mutar cafa, moleftando tutta la fua gente, affinchè andaffero a vedere, e a prendere quante cafe fpigionate erano in Roma. E' da notarfi, che allora egli ne teneva tre; una, che rifabbricava, e due in affitto. Nondimeno una mattina fi fece repentinamente trafportare in una locanda fituata a ftrada Condotti, portando feco la molefta compagnia de' fuoi mali, e de' fuoi penfieri, e di là a pochi giorni fi trasferì in un' altra a ftrada Gregoriana; e continuando la fua corrifpondenza clandeftina coll' empirico, il quale lo avea indotto a prendere certi gelfomini, che con molta fama di miracolofi diftribuifce una monaca di Narni. Per compimento dell' opera vi mefcolò (come fi è fcoperto dopo) una buona dofe di antimonio diaforetico, che in poco tempo diftruffe quella macchina già mezzo rovinata. In quefta guifa la ciarlataneria, e la fuperftizione fi combinarono per privare il mondo d'un uomo sì degno di più lunga vita, poichè non avea viffuto che cinquantun anno, e tre mefi.

Il fuo cadavere fu feppellito, affiftenti alle efequie i profeffori dell' accademia di fan Luca, nella parrocchia di fan Michele alle falde del Gianicolo. Indi gli fu fatto collocare il fuo ritratto in bronzo(a), modellato già fotto la di lui direzione, nel Panteon a canto a quello di Raffaello, con fotto la feguente ifcrizione:

ANT. RAPHAELI. MENGS
PICTORI. PHILOSOPHO
IOS. NIC. DE. AZARA. AMICO. SVO. P.
MDCCLXXIX.
VIXIT. ANN. LI. MENSES. III. DIES. XVII. (b)

D Le

(a) Ora è in marmo, perchè l'ho fatto mutare a caufa che il bronzo in quel fito non facea bene. AZARA

(b) In fan Michele gli è ftato eretto un monumento fepolcrale di varj marmi l'anno 1785., incifo anche in rame, tutto a fpefe dell' emo card. Riminaldi, ftato grande amico del defonto, e che immortala sè fteffo coll' ergere in Roma confimili monumenti a tanti de' più celebri perfonaggi. Vi è ftata pofta una lunga ifcrizio-

ne panegirica, opera del ch. sig. ab. Morcelli, che è un compendio della vita, e dei meriti principali di Mengs. Può vedersi la descrizione di esse nel *Giornale delle belle arti*, li 23. luglio 1785., ove è riportata l'iscrizione; e se ne parla anche nelle *Memorie per le belle arti* dello stesso anno. Come siegue è corretta dall' autore. Fea.

HEIC . SITVS . EST
ANTONIVS . RAPHAEL . MENGS
NAT. SAXO . AVSINGHAE . IN . BOHEM . ORTVS
INCOLA . ROMANVS
EQVESTRI . DIGNITATE . EXORNATVS . ARTIFICVM . LVCAN.
MAGISTERIO . PERFVNCTVS
PICTOR . SVI . TEMPORIS . PRIMVS
QVEM . REX . POLONIAE . AVGVSTVS . III.
ADOLESCENTEM . SIBI . PINGERE . IVSSIT
DEINCEPS . REX . HISPANIAR. KAROLVS . III. CATHOLICVS
PRINCIPEM
PICTORVM . SVORVM . DIXIT . ET . REGIA
MVNIFICENTIA . DITAVIT
VIXIT . ANN. LI. MENS. III. DIES . XVII.
MORIBVS . INTEGER. IN . CATHOLICA . PROFESSIONE
CONSTANS
ARTE . INGENIO . SCRIPTIS . OMNEM . LAVDEM.
SVPERGRESSVS
OPERA . EIVS . EXIMIA . VDO . ILLITIS . COLORIBVS
AVT . IN . LINTEO . PICTA
VISVNTVR . ROMAE . MANTVAE . CARPETAN.
LONDINI . DRESDAE . IANVAE . FLORENTIAE . NEAPOLI.
IOANNES . MARIA . RIMINALDVS . PRESB.
CARDINALIS
PATRICIVS . FERRARIENSIS . CVRATOR . LIBERORVM
ET . FAMILIAE . EIVS
MONVMENTVM . SVA . IMPENSA . FECIT . ET . IMAGINEM
E . CENOTAPHIO
EXPRESSAM . QVOD . AD . PANTHEON . MERITVS . EST
DEDICAVIT
AMICO . OPTIMO . ET . PATRI . FAMILIAS
INDVLGENTISSIMO
QVI . DECESSIT . III. KAL. JUL. ANNO . M. DCC. LXXVIIII.
TE . IN . PACE . p

Le

Le ſue opere, e i ſuoi ſcritti gli aſſicurano un poſto nel tempio dell' Immortalità; e i ſuoi coſtumi, e il fondo della ſua bontà una doloroſa memoria nel cuore de' ſuoi amici.

La vita, e lo ſtudio di queſt' uomo dovrebbero ſervir di ſtimolo a chiunque ſi applica alle nobili arti per metterſi nel buon cammino della perfezione. Suo padre lo diriſſe baſtantemente bene nella ſua prima infanzia, avvezzando il ſuo occhio all' eſattezza: però io l'ho ſentito più volte querelarſi d'averlo occupato a diſegnare ſtampe; perchè queſte, per quanto buone ſieno nel loro genere, perdono ſempre nell' inciſione parte dell' eccellenza de' loro originali, i loro contorni ſono ſempre più caricati, e ſi slontanano da quella ſemplicità, che fa la vera bellezza. Il metodo di dare una ſcrupoloſa ragion di tutto è neceſſario: ſi deve però uſare con diſcrezione, altrimenti ſi avvezza la gioventù ad oſſervar troppo le minuzie d'ogni parte, perdendo l'attenzione del tutto, e del grande. Egli ſi lamentava ancora, che ſuo padre lo aveſſe occupato a dipingere a ſmalto, e in miniatura (a); perlocchè durò poi fatica a disfarſi del guſto ſecco (b), e minuto, che porta ſeco quel genere. Il vero è, che Mengs ſeppe liberarſi interamente anche di queſto difetto, quando ne' ſuoi ultimi tempi fece per compiacenza alcune miniature. Non ſo però ſe ne abbia fatte più di quattro, tre delle quali ſono in mio potere.

La ſua venerazione per l'antichità era grande ſenz' eſſere fanatica: dove trovava i difetti, li notava. Tra rilevare gli errori, e le bellezze di un' opera paſſa quella differenza, che là baſtan gli occhi, quì è neceſſaria la ragione, illuſtrata, ed accompagnata da quella fina ſenſibilità, che non è tanto comune. L'invidia, e la malignità di abbattere gli altri per comparire più alti ſu le loro rovine, ci ſuole render lincei in vedere gli altrui difetti: e chi li manifeſta in qualunque opera, e ne tace il bello, è ſicuramente un ignorante, o un invidioſo, e forſe l'uno, e l'altro. Niuno al pari di Mengs conoſceva il buono delle ſtatue antiche, e lo manifeſtava. Più volte egli contemplando meco il ſublime Laocoonte ſi accendeva d'entuſiaſmo per le ſue bellezze; e in una ſola occaſione mi fece oſſervare, che la tibia ſiniſtra d'uno dei figli era molto più corta dell' altra.

Col motivo d'aver donati al re per la ſua accademia tutti i geſſi della ſua collezione di ſtatue (c) (collezione unica, che gli era coſtata ſomme ſuperiori alle ſue finanze), ei penſava fare un trattato ſu la maniera di vedere le coſe antiche, e ſcoprirvi le loro bellezze. Temeva, che ſi trovaſſero in Europa perſone, che da qualche difetto prendeſſero leva di declamare contro il merito reale di quelle opere. La morte ci ha privato di queſto ſcritto; e io ſon ſicuro, che ſarebbe ſtato un modello di ſagacità, e di filoſofia. Solo egli era capace di ſcoprire, e dimoſtrare, come fece in una lettera a monſignor Fabroni, che il gruppo di Niobe non era che una mediocre copia dell' inſigne originale, di cui parla Plinio. Era tale la ſua intelligenza, che avendo io ritrovato in una cava, che facevo nella villa dei Piſoni a Tivoli, una teſta molto maltrattata, e irriconoſci-

D 2 bi-

(a) Suo padre diceva, che gli avea fatto imparare anche queſte ſorti di pittura, e il paſtello, ſull'incertezza che doveſſe riuſcir bene a olio; ſperando aſſicurargli così un mezzo più ſicuro da vivere. Fea.

(b) *Secco* in pittura ſi dice per metafora di quelle coſe, alle quali manca un certo ſucco, e paſtoſità, come ſuccede alle carni diſſeccate, e aride. Il rapido paſſaggio da una tinta all' altra differente, e le linee troppo rette tolgono alle pitture ogni ſoavità. E ſiccome in miniatura ſi opera con punti, i quali non ſi poſſono riunire in maniera, che ſia impercettibile il paſſaggio dall' uno all' altro, perciò è difficile fare una miniatura, che non ſia ſecca. Azara.

(c) Si veda la di lui lettera appreſſo al num. 31. Fea.

bile, ſubito ch' ei la vide mi diſſe, ch' era ſcultura del tempo d'Aleſſandro Magno. Pochi giorni dopo ſi trovò il reſto coll' iſcrizione, che autenticava eſſere il ritratto dello ſteſſo Aleſſandro. Finalmente convien ſapere, che tutto quello, che è di *tecnico* nel libro della Storia dell' arte di Winkelmann, è del ſuo amico Mengs; e queſto baſta per dare un' idea di quanto egli avea meditato ſu le opere degli antichi.

Avendo io ſcoperto una caſa antica nel Monte Eſquilino con varie pitture a freſco, accorſe ſubito Mengs per vederle, e determinando che s'incideſſero (a) ſi eſibì farne i diſegni; ma non contento ancora di queſto intrapreſe di copiarle in piccolo con un amore, e con un impegno incredibile; e lo eſeguì con le tre prime facendo tre prodigi dell' arte, che con generoſità mi regalò. La morte non permiſe, che compiſſe le reſtanti, ch' erano tredici degli originali ritrovati.

Nella ſteſſa cava d'antichità ſi trovò fra le altre coſe una Venere di marmo d'una ſcultura sì perfetta, e d'uno ſtile sì grazioſo, che innamoratone Mengs volle per forza riſtaurarne di ſua mano le parti, che le mancavano. In ſua vita non avea mai toccato ſcarpello; però il gran talento, e il ſapere fecero, che il marmo gli ubbidiſſe colla ſteſſa docilità, e perfezione come i colori; confesſando gli ſteſſi profeſſori, che eccettuate le opere degli antichi del miglior tempo non avean veduto ſcolpire con tanta correzione, grazia, e delicatezza. Con tutto ciò Mengs ſodisfacendo tutti, sè ſteſſo ſolo non contentava, e avea levate alla ſtatua le prime gambe, e abbozzatene delle altre, che ſono reſtate imperfette alla ſua morte; ma io ho avuto cura di reſtituir le prime, conſervando queſto teſoro dell' arte.

Niuna coſa prova tanto il grado fin dove giunſe Mengs nello ſtudio dell' antico, quanto il fatto ſeguente. Si divulgò per il mondo che in Roma ſi vendevano pitture antiche trafugate dall' Ercolano. Il re diede ordine di cercarne il ladro, il quale trovato ſubito e carcerato confeſsò che le ſuppoſte pitture erano opera delle ſue mani, che ſpacciava per antiche per guadagnarvi di più. Se ne fece la verificazione col fargli lavorare nella carcere alcuni quadri ad imitazione degli Ercolaneſi, che contrafece a maraviglia. Confeſsò d'averne fatti molti, che gl' Ingleſi avean comprati per antichi, e per tali e come rarità prezioſe ora ſi moſtrano in Inghilterra. Confeſsò anche d'averne venduti in Roma, ed eſſerne parecchi nel muſeo del Collegio Romano, de' quali fece incidere molti il P. Ambrogi allora geſuita pel ſuo Virgilio, e ne diede la ſpiegazione con ſerietà grande (b).

Nello ſteſſo tempo un certo Caſanuova allievo di Mengs fece due quadri nello ſteſſo guſto antico, e per riderſi di Winkelmann, con cui non era più amico, glieli fece capitare ſottomano, come ſe foſſero ſtati ſcavati fuori di Roma. Il buon Winkelmann ſe lo credette, e ne diede una ſpiegazione pompoſa nella prima edizione tedeſca della ſua Storia dell' arte. Ma ſcoperto poco dopo l'inganno, l'antiquario ne fu diſperato: ſe ne lagnò amaramente in molte lettere, e ne' Giornali, e ricorſe fin al Lieutenant de Police di Parigi per far ſopprimere i rami e la ſpiegazione nella traduzione franceſe, che allora colà ſi ſtampava (c).

Queſta moda di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs, e fece un quadro alto più di 6. palmi, e largo poco meno, rappreſentante Giove asſi-

(a) Già ne ſono publicate otto in gran foglio dal ſig. Camillo Butti. Fea.

(b) Se ne è parlato nelle note alla *Storia delle arti del diſegno. Tom. III. pag. 219.* e ne parlano anche gli Accademici Ercolaneſi nella prefazione al Tomo II. delle pitture di quel muſeo. Fea.

(c) Di tutta queſta controverſia ne ho parlato più a lungo nella detta *Storia, Tom. I. pag. LIII.* Fea.

fiſo in trono con predella a' piedi, baciando Ganimede, il quale è in piedi con un vaſo nella ſiniſtra, e con un nappo alla deſtra. L'immaginazione la più felice non può figurarſi una bellezza più ideale di quella di queſto giovane, nè una maſſa sì divina come quella di Giove. Omero ſteſſo non ci ha laſciata una deſcrizione più ſublime del padre degli dei e degli uomini, quanto il pennello di Mengs in queſto quadro. L'attenzione con cui imitò il muro antico, gli ſcrepoli che vi finſe come ſe ſi foſſe rotta l'intonicatura nello ſtaccarla dal muro, le ſcroſtature, i riſtauri finti per dare ad intendere d'eſſere ſtato riaccomodato, e la differenza fra la mano che ha eſeguiti i riſtauri, e quella che fece l'originale: tutte queſte coſe moſtrano che l'arte non può andare più in là per accreditare l'impoſtura.

Queſta pittura, come altresì le altre due di Caſanuova ſi moſtravano in caſa di Mr. Diel de Marſilly franceſe. Ma alla ſua morte il Giove reſtò in potere d'una donna chiamata madama Smith, che vivea con lui, allora giovane, e adeſſo vecchia e locandiera a ſtrada della Croce. Come coſtei ſiaſi reſa padrona di queſto quadro, io nol ſo: ella tuttavia lo conſerva, e vi ha pretenſioni grandi.

Winkelmann preſe anche queſta pittura per antica, e la deſcriſſe con molta erudizione nel ſudetto ſuo libro; nè io veggo ch'egli ſi quereiaſſe dell'inganno, come fece per quello di Caſanuova. Forſe perchè coſtui eſacerbò l'amor proprio di Winkelmann, avendo lavorato a bella poſta per ſorprendere la ſua perizia nell'arte; o forſe, il che è più probabile, perchè credette antico fin alla morte il quadro del Giove.

Io ſo che nell' interno dell' intonaco del quadro Mengs laſciò un ſegno per dimoſtrare eſſer quella opera di ſua mano. Ma prima di morire gli venne lo ſcrupolo d'avere fatta queſta ſoverchieria antiquaria, e per darvi riparo raccomandò fervoroſamente a ſua ſorella la ſignora Tereſa moglie del ſignor Maron, che dichiaraſſe ch' egli era l'autore di eſſo quadro.

Tra tutti i pittori moderni egli dava il primato a Raffaello pel diſegno, e per l'eſpreſſione; a Coreggio per la grazia, e pel chiaroſcuro; e a Tiziano pel colorito. Il primo occupava il ſuo intelletto, il ſecondo il ſuo cuore, il terzo non gli paſſava gli occhi. Ei ſi approfittò del buono di tutti e tre per formare il ſuo ſtile, come l'ape, che raccoglie da varj fiori il miglior ſucco per formare il ſuo mele. Baſta vedere qualunque delle ſue pitture, e ſi reſta convinto di queſta verità.

Siccome Raffaello poſſedè la più eſſenzial parte della pittura, che è l'eſpreſſione, perciò Mengs ne fece il ſuo maggior ſtudio, nè ſi ſtancava mai di contemplarlo. Paſſa nondimeno nello ſtile di eſſi due molto divario. Raffaello ſeppe eſprimere col pennello tutto quanto è viſibile nella natura, e quanto l'anima influiſce nel corpo nel movimento delle paſſioni. Un diſcernimento fino, e che niuno ha poſſeduto al più alto grado di lui, lo dirigeva per iſcegliere ſempre il più bello della natura; ma non vediamo, ch' egli mai s'innalzaſſe ſopra di lei. Le ſue vergini, per eſempio, ſono ritratti delle più belle, e freſche fanciulle, che ſi potevan trovare a ſuo tempo: han però fiſonomie troppo ordinarie, e niente del divino. La famoſa Madonna della *Seggiola*, che altro è, che una contadina, che dà latte a un bel bambino? Solamente verſo il fine della ſua vita, quando dipinſe la Galatea nella Farneſina, pare da una lettera ſcritta al conte Baldaſſare Caſtiglione, ch' ei ſoſpettaſſe eſſervi un altro genere di pittura tutto ideale, conſiſtente nella ſcelta giudizioſa delle parti, che ſono ſparſe nella natura, per la quale ſcelta ſi giunge a formare un tut-

tutto perfetto superiore alla natura stessa, ad imitazione dell' Elena di Zeusi, il quale per formarla bella scelse il migliore di molte belle giovani: ma nemmeno allora Raffaello capì bene in che consiste la suddetta scelta. Quel suo lagnarsi che a suo tempo le bellezze erano scarse, fa conoscere che egli continuava nel suo sistema di copiare gli oggetti, e non di sceglierne le parti belle. Se Raffaello fosse vissuto dippiù avrebbe forse innalzata la pittura al sommo grado, e alla perfezione; ma questa gloria fu riservata a Mengs. Le sue figure divine hanno dell' umano il meno che possono averne: di molte parti perfette, ch' ei sapeva scegliere, formava le sue composizioni, omettendo le men nobili, le superflue, e le indicanti miserie della umanità; donde risulta quella sublime bellezza ideale, che caratterizza le sue opere.

Raffaello, tutto inteso all' espressione sensibile, sembra, che in qualche modo non badasse al chiaroscuro, nè al colorito. Le sue tinte sono crude, le sue carni sono d'un rosso sovente ingrato, come può conoscer chiunque ha occhi, e ne faccia uso senza preoccupazione. I suoi quadri sogliono avere non so che di monotonia disaggradevole; e perciò non piacciono a prima vista, e han bisogno di riflessione. Quelli di Mengs riuniscono la più sublime espressione al colorito il più verace, e armonioso, e a quella intelligenza de' varj effetti della luce, che incanta i sensi al primo sguardo, e la ragione nell' esame. Racchiudono sopra tutto quella grazia, che si fa ben sentire, ma non si sa ridire: quella grazia, in cui Apelle si era reso inimitabile. Il pittor d'Urbino copiava il più bello della materia; e il tedesco la copiava, la migliorava, la nobilitava: quegli sacrificava soltanto alla ragione, e questi alla ragione, e alle grazie.

Molti certamente terranno queste mie proposizioni per iscandalose, quasi come dirette a defraudare Raffaello di quel culto, che gli si tributa da più di due secoli. Ma niuna cosa mi ritiene dal manifestare la verità, quando la sento. Chi mi vuol giudicare, esamini prima alquanto sè stesso, e vegga se egli siasi ben depurato di prevenzioni, o di qualche altra passioncella meno scusabile.

Il maneggio del pennello di Mengs era suo proprio, e privativo. Egli impastava i suoi quadri di molto colore, affinchè ricevessero, e rimandassero maggior copia di luce; e in questo egli era sì delicato, che in tutta la sua vita si è preparata colle sue proprie mani la tavolozza. Ei conosceva a fondo, e chimicamente la natura di ciaschedun colore, e l'effetto, che dovea risultarne dopo molto tempo, quando ne fosse esalato l'olio. Sapeva perfettamente la teoria della luce, e la sua decomposizione pel prisma in sette colori; ma seguitava un sistema differente ritrovato colla sua pratica. Egli giunse a ridurre tutti i colori a tre soli: al giallo, all' azzurro, e al rosso; dalla mescolanza di questi tre ei ricavava tutte le altre tinte. Il bianco, e il nero non gli avea per colori; e, potendo, non si prevaleva d'altre materie che di terre naturali.

Preferiva dipingere su tavola, quando poteva farlo, perchè la tela, per quanto s'imprima molto, e bene, non presenta mai una superficie così liscia, e unita, come il legno; e ogni foro, o rilievo, per piccolo che sia, fa un riflesso falso di luce. Di più, se la tela è un poco grande, cede sotto al pennello, e la mano non può andar ferma, ed esatta.

Chi esamina le sue opere non troverà la traccia del suo pennello, come in altri pittori: tutto è unito come nel vero, e come nella natura, la quale non opera a salti: una tinta entra nell' altra impercettibilmente. Perciò i giovani, che si mettono a copiare le sue opere, non sanno indovinare come sieno fatte, nè donde incominciare, mancando loro le regole imparate dagli altri (a). Ma che

(a) Si veda la lettera a Guibal dei 6 marzo 1779. Fea.

che regole ? Ricette piuttosto, che eglino hanno per applicarle ad ogni cosa. Tanto male proviene da quelle, che si chiamano *scuole*, le quali sì nelle arti, come nelle scienze non possono produrre che ignoranza. Tutti coloro, che le hanno fondate, sono stati uomini di merito. I loro discepoli hanno procurato imitarli, e sono stati successivamente imitati da altri; e siccome chi imita resta sempre indietro del suo modello, gli ultimi si debbono necessariamente trovare sì lontani, che non veggono più i primi. Ciò produce assolutamente l'oprare per pratica, e quel ch' io chiamo *pittori di ricetta*.

Pochissimi fra tanti scrittori dell' arte sodisfacevano Mengs (a). Lo disgustavano specialmente gli autori delle vite de' pittori, e in particolare Vasari, perchè di tutt' altro parlano che dell' essenziale dell' arte. Sfogansi in mille aneddoti insulsi della vita privata, e domestica con qualche inutile esattezza del prezzo, e dei possessori de' quadri: versano a piene mani lodi esagerate, ed epiteti di miracolo, di divino: ecco il fondo delle vite del Vasari, e de' suoi annotatori. Quella del Coreggio è così indegna, che mosse Mengs a comporne di nuovo una memoria da servire per una certa collezione di vite di pittori, che si stava facendo a Firenze; ma gli editori ne fecero poco uso. In verità ella non era al caso per il piano da loro eseguito.

Un certo Falconet scultore, che ha fatta la statua equestre del Czar Pietro in bronzo, si divertì a scriver due tomi per iscaricar la sua bile contra Plinio, contra Cicerone, contra al cavallo di Marco Aurelio, e contra i più illustri scrittori antichi, e moderni, e contra le opere più accreditate del mondo. Mengs avea troppo merito per essere obliato in questa Filippica; onde gli toccò la sua dose di Falconet.

Mengs gli scrisse una lettera assai modesta, non per giustificare la sua persona, ma unicamente per onore dell' arte. N'ebbe risposta; ma la disputa non andò avanti, sì perchè Mengs non amava perdere il tempo, sì perchè quel libro era scritto con troppa amarezza e passione, per poter recare qualche danno, specialmente in Italia, dove non si ammette sorpresa in materia delle belle arti, e dove la critica, e la satira piacciono se sono fine, e discrete, ma si disprezzano quando si slanciano con furia, e con animosità.

Del libro moderno del signor Raynolds inglese egli diceva, che era un'opera, che poteva indurre i giovani in errore, perchè si ferma ne' principj superficiali, che soltanto conosce quell' autore.

Il temperamento collerico e adusto di Mengs lo faceva talvolta comparire aspro nel suo tratto: infatti egli in materia delle arti diceva il suo parere con una sincerità, che sembrava durezza; ma nel fondo egli era la stessa bontà, e si pentiva subito se si avvedeva, che taluno si fosse piccato: di più lo ajutava co' suoi consigli, e con le sue lezioni, non facendo mai alcun mistero della sua arte.

Avea Clemente XIV. comprati per mezzo d'un negoziante varj quadri di Venezia, e chiedendone il parere di Mengs, questi gli disse chiaro, che non valevano niente, e che era stato ingannato (b). Il santo Padre gli replicò, che il tal pittore gli avea encomiati molto; e Mengs rispose: N. N., ed io siamo due professori; l'uno loda quello ch' è superiore alle sue forze, e l'altro vitupera quello che gli è inferiore.

Di uno scultore, che avea posto il suo nome alla statua del Disinteresse nel se-

(a) Stimava più di tutti il Lomazzo. Fea.

(b) La questione fu principalmente su i ritocchi fatti in questa occasione al quadro di Tiziano, che avea molto sofferto. Esso sta nella stanza del Quirinale accanto alla cappella. Fea.

ſepolcro di un gran Papa in queſta guiſa N. *invenit*, Mengs diceva, che avea colui fatto aſſai bene avvertire d'averla *inventata*, perchè ſicuramente non l'avea preſa da alcuna coſa di queſto mondo. Molti di conſimili tratti ſi potrebbero riferire; ma ſi tralaſciano per non recar danno a' profeſſori viventi (a).

La candidezza de' ſuoi coſtumi era ſingolare, e ben ſi conoſceva, che il ſuo entuſiaſmo per le arti avea in lui eſtinte tutte le altre paſſioni. La ſua veracità, e l'orrore per la menzogna era incredibile; e per riprova mi contenterò d'un ſolo eſempio fra tanti, che potrei addurne. Entrando in Francia per Pont-Vauvoiſin l'ultima volta, ch' ei fu in Spagna, videro i miniſtri della dogana, ch' egli avea alcune ſcatole d'oro ornate di brillanti, ch' erano doni di varj principi, e gli domandarono s'ei le portava per vendere, o per ſuo uſo. Egli riſpoſe, che non era mercante, e che non prendeva tabacco. Coloro ſi contentavano, e inſiſterono a queſto effetto, che affermaſſe la ſeconda parte della loro domanda, cioè che erano di ſuo uſo, per laſciargliele portare liberamente; ma non poterono da lui ricavare niente contro la verità, cioè di non avere in vita ſua uſata una preſa di tabacco. Onde contro loro voglia ſi videro obligati a ſequeſtrargli le ſcatole, come genere commerciabile; ed egli ſe le laſciò confiſcare, nè mai ſi ſarebbe preſa la pena di ricuperarle, ſe il marcheſe de Llano, ed io non aveſſimo deciferato queſto affare in Parigi.

Mi ſovviene un altro ſuo tratto, che è molto caratteriſtico per non doverſi omettere. L'attual re di Polonia voleva da lui un quadro di non ſo quale allegoria, e allorchè gliene fu ſpiegata la commiſſione dal ſuo miniſtro reſidente in Roma, Mengs gli riſpoſe, che ben volentieri egli eſeguirà i cenni, de' quali S. M. l'onorava, ma che avendo già altre ventiſei commiſſioni di altri ſovrani, ragion voleva di adempiere prima quelle ſecondo l'ordine, che le avea ricevute; e oltre a ciò egli avea data parola a' ſuoi amici di fare alcuni quadri, e queſti doveano eſſere i primi, perchè egli *preferiva l'amicizia a tutte le dignità, e onorificenze di queſto mondo*.

Egli fu un marito de' più fedeli, e un padre de' più teneri per la ſua prole, cui dava una rigida ed eccellente educazione. Nondimeno egli ha pregiudicato molto la ſua famiglia per la ſua poca economia, e pel diſprezzo del danaro. Fatti i conti ſi calcola, che ne' ſuoi ultimi diciott' anni ſieno entrati in ſua mano più di cent' ottanta mila ſcudi, e appena laſciò con che pagare il funerale (b).

Varie volte gli parlava io della ſituazione della ſua famiglia, e proponendogli di fare applicare qualche ſuo figlio alla pittura, ei mi riſpoſe ſempre di no, dicendomi: *ſe mio figlio reſta inferiore a me, mi rincreſcerebbe molto; e molto più mi rincreſcerebbe, ſe egli mi ſuperaſſe*. Entuſiaſmo, di cui non ſon capaci che i ſoli uomini grandi. E in fatti che coſa ſi può aſpettare da chi non ſtima sè ſteſſo? Zeuſi, che regalava le ſue pitture credendole imprezzabili; Parraſio, che ſi arrogava il cognome di Ἀβροδίαιτος, e tanti altri Genj di primo ordine ſi ſtimavano aſſai più di Mengs, e credevano giuſto *ſumere ſuperbiam quaeſitam meritis*.

Quaſi ogni ſovrano d'Europa ha deſiderato, e ordinato qualche opera a Mengs. La Czarina gli avea data commiſſione di farle due quadri, e gliel' avea ſaputa dare,

(a) Non è meno grazioſa la facezia detta da lui quando vide la ſtatua del Tempo al ſepolcro del card. Antonelli in s. Giovanni in Laterano. Lo ſcultore, diſſe, volea fare il Tempo buono, ma per diſgrazia lo fece cattivo. FEA.

(b) S'intende di denaro contante. Tra effetti, e opere laſciò il valore di molte migliaja di ſcudi. FEA.

re, lasciando al di lui arbitrio e i soggetti (a), e il prezzo, e avanzandogli due mila scudi a conto. Ma il destino non gli permise neppure d'incominciarli. Subito però che la magnanima Caterina ha saputo, per una corrispondenza dell' incomparabile cardinale de Bernis, lo stato, in cui il valent'uomo ha lasciata la sua famiglia, ella le ha regalata la predetta somma. Il dono non meriterebbe rimembranza, trattandosi d'una sovrana, la quale tiene stupefatta l'Europa col suo governo, colla sua legislazione, co' suoi trionfi, e colla sua generosità; però ne' suoi annali può meritare accesso un consimil tratto di umanità, e non confondersi con tante altre maraviglie, che offre il suo regno.

Bramando il re di Napoli d'introdurre il buongusto della pittura nella sua capitale, pensò fondarvi un' accademia delle arti, e metterla sotto la direzione di Mengs. Cercò a quest' oggetto al suo augusto genitore, che permettesse a questo valent'uomo di passare a Napoli con questa carica. Sua Maestà annuì graziosamente col conservargli le sue pensioni, oltre quelle, che gli avrebbe generosamente stabilite Sua Maestà Siciliana per la nuova commissione. La notizia di questa grazia, che sarebbe riuscita d'una immensa sodisfazione a Mengs, giunse a Roma otto giorni dopo la di lui morte; onde restò privo egli di questa consolazione, e Napoli del profitto, che avrebbe tratto da' suoi ammaestramenti.

Gli Anfizioni decretarono, che Polignoto fosse alloggiato, e mantenuto dal pubblico in qualunque luogo si trovasse della Grecia, per aver dipinto il Pecile di Atene. Carlo III. ha versati i suoi tesori sopra Mengs mentre è vissuto, e dopo la sua morte ha dotate le sue cinque figlie (b), e accordate pensioni ai due suoi figli per vivere comodamente.

Non ho io parlato degli scritti di Mengs, per li quali egli andrà glorioso ugualmente che pel suo pennello. Ne darò conto a misura, che si andranno pubblicando: soltanto qui dirò, che il caos delle sue carte è tale, che non mi permette ordinarle colla sollecitudine, che si richiederebbe; e che a questa fatica si aggiunge l'altra di doverle tutte ridurre ad una lingua, poichè il tedesco, l'italiano, il francese, e il castigliano sono gl' idiomi, ne' quali Mengs scrisse promiscuamente tutte le sue composizioni.

La decadenza delle arti si deve attribuire non tanto agli artisti, quanto ai dilettanti, e ai ricchi, che ordinano le opere. L'ignoranza, e la barbarie di costoro costringe i primi, quando sono impiegati, a rinunziare alle loro idee se sono abili; però il più delle volte è prescelto per simpatía di stoltezza l'artista il più sciocco, o il più intrigante. Non considerano questi signori il discredito, che loro risulta da una tale condotta, nè il biasimo, che si comprano a perpetuità col proprio danaro; poichè niuno vedrà un' opera ideata, ed eseguita contro ragione, che non tratti da ignorante, e da barbaro chi l'ha ordinata. Se chi ordina, e chi pretende giudicare le produzioni delle belle arti fosse intendente, intelligenti diverrebbero anche i professori. E' ben noto, che presso i Greci erano filosofi quelli, che ordinavano, e filosofi erano quelli che eseguivano. Perciò si è detto esservi necessità d'un libro, che insegni a veder le cose. Io credo, che gli scritti di Mengs potranno servire a questo effetto; e

E non

(a) L'imperatrice gli propose al principio di sceglierli a suo modo dalla Gerusalemme liberata del Tasso; ma egli la supplicò di lasciarglieli scegliere piuttosto dall' Iliade d'Omero, perchè le bellezze del Tasso consistevano più nello stile, e nella maniera di raccontare le cose: all' opposto quelle d'Omero nascevano dalla natura stessa delle cose. Intorno all' essere più proprio Omero a dar soggetti ai pittori, e al parere le stesse sue opere una pittura, si può vedere ciò, che abbiamo detto col Winkelmann nella *Storia delle arti*, ec. *Tom. III. pag.* 231.

(b) L'ordine ne fu spedito dal re li 15. marzo 1776. per 4000. reali a ciascuna. Fea.

non sarà questo il minor de' servigj, che da quell' uomo insigne siasi reso alle arti.

Le opere di Mengs han prodotto un vespajo di censori d'ogni fatta; e per conoscere fin dove giunge il delirio, si riportano alcuni squarci del signor Riccardo Cumberland, che è quell' Inglese, che nel principio dell'attual guerra fu in Spagna, e vi dimorò qualche anno maneggiandovi infruttuosamente non so quali negoziazioni politiche. Ritornato in patria credette riuscir meglio col dare alla luce *Anecdotes of eminent Painters in Spain*, ec., cioè: *Aneddoti de' principali pittori di Spagna ne' secoli XVI. e XVII., con brevi osservazioni su lo stato presente delle arti in quel Regno*; *vol.* 2. *in* 12. *Londra* 1782.

Il signor Cumberland dichiara aver intrapresa quest' opera per far conoscere all' Inghilterra i più insigni pittori spagnuoli, e il gran numero delle loro pitture, come anche quelle de' più celebri pittori forastieri, che in gran quantità sono sparse per la Spagna, e che sono poco note altrove, e specialmente agl' Inglesi. Ma per non far vite, fatte già da altri, e per non aver sufficienti cognizioni pittoriche, come egli ingenuamente più volte confessa, ha creduto fare una cosa bella col pubblicare una raccolta di *Aneddoti*, cioè d'inezie nojose, che non danno la minima istruzione dell' arte neppure a' semplici dilettanti, poichè egli non si degna di caratterizzare alcuno di que' pittori, nè di descrivere veruna loro opera; si protesta anzi che la descrizione de' quadri è inutile come quella delle battaglie.

Si compiace nondimeno riportare la descrizione dello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello tratta da Mengs, e a questo proposito manifesta il suo gusto e la sua intelligenza, dicendo: „ Riguardo all' effetto generale a me pare che la composizione manchi d'armonia: le carnagioni sono tutte nere e grossolane, le figure e gli oggetti di dietro non degradano nè sfumano come si vede in natura: difetti forse provenienti da ritocchi, e da inverniciature posteriori; nel gruppo è anche una gamba, che non è di niuno: ridondanza non di Raffaello certamente „.

E se nè ritocchi, nè deformità sono in quel quadro uno de' più belli e de' più ben conservati di Raffaello, dove saranno, perspicacissimo signor Cumberland?

Dopo d'aver aneddotizzati i pittori spagnuoli de' due secoli XVI. e XVII. il chiarissimo autore dice „ che in questo nostro secolo la Spagna non produce più artisti di quella eminenza, e osserva che questa decadenza non è particolare alla Spagna, ma è grande anche nelle Fiandre, in Francia, e molto più grande in Italia. Nè se ne deve attribuir la colpa ai principi della casa di Bourbon regnanti in Spagna, se la spesa è la misura dell' incoraggimento. I più ardenti ammiratori di Mengs non oseranno dire, che i suoi talenti non sieno stati debitamente considerati e rimunerati dal presente sovrano, al di cui dipendio e impiego quegli morì. La riputazione di questo artista fu alta in Europa, e forse la più alta; ma egli non trovò incoraggimento solido finchè non andò in Spagna: in Germania egli dipingeva miniature, e per l'Inghilterra non faceva che copie: fuggiasco da Dresda, e mendico in Roma, trovò nella corte del re Cattolico onore ed emolumento, e vi esercitò l'arte rispettabilmente, come Tiziano sotto Carlo V., come Coello sotto Filippo II., o Velasquez sotto Filippo IV., sotto i quali principi la Spagna produsse molti pittori eminenti, ed ebbe i maestri forastieri più contradistinti „.

Si dà quindi il signor Cumberland a investigar la causa della decadenza delle arti, batte la campagna, s'inselva, e finalmente crede averla trovata per la Spagna nell' esservi svanita l'orgogliosa indipendenza degli Aragonesi, e la so-

ſoda dignità de' Caſtigliani; nell'eſſere le chieſe e i conventi ſaturati di virtù, i buoni frati dopo aver ben mangiato ora dormono, nè chiedono più niente dalle arti; e non più ſcegliendoſi i miniſtri dal corpo della nobiltà è decaduto tutto in oſcurità, in torpidezza, e in oblivione.

Sopra niuno artiſta il noſtro ſignor Cumberland ſi diffonde tanto quanto fu Mengs. Dice che ,, molti del più accreditato giudizio hanno riguardato Mengs per il più riſplendente luminare de' tempi moderni; che in Spagna fa male la ſua corte chi non gli fa applauſo, e che alcuni de' ſuoi entuſiaſtici ammiratori ſi uniſcono al ſuo editore Azara per paragonarlo a Raffaello e a Correggio,,.

Fa indi un riſtretto della vita di Mengs, eſtratto da quella pubblicata dal ſudetto Azara. Qui Mengs non è più fuggiaſco da Saſſonia, nè pitocco in Roma; ma divien preſto qualche coſa di più, perchè il ſignor Cumberland dopo avere ſtabilite molte belle teorie ſul giudizio da farſi de' pittori morti e viventi, *de vivis nil niſi bonum*, *de mortuis nil niſi verum*, dice che Mengs benchè idolatra di Raffaello, e più ſtudioſo di Raffaello che Mr. Paſcal della Bibbia, trova però Raffaello inferiore agli antichi pittori greci per quella bellezza ideale che a Raffaello mancava; e che Mengs fonda tutto queſto ſuo giudizio ſu ipoteſi, e non ſu prove di fatto. Dunque il ſignor Cumberland ha letto e ha capito bene le opere di Mengs.

Va avanti, e dice ,, che Mengs amò la verità, ma non ſempre la trovò; e che burbero, ſaturnino, inſociale credendo dir delle verità non diceva che delle impertinenze, e parlava con diſprezzo de' pittori anche ſuperiori a lui ſteſſo ,, . Eccone ſubito una prova delle più luminoſe. Mengs diſſe che *il libro dell' ingleſe Reynolds può condurre i giovani nell' errore, poichè li laſcia ai principj ſuperficiali, che ſono i ſoli noti a quell' autore*. Queſto è un peccato che il Cumberland non ſa perdonare a Mengs, e Mengs è dannato. ,, Se Mengs foſſe ſtato capace di produrre una compoſizione uguale a quella del tragico e patetico Ugolino, io ſon perſuaſo che una tal ſentenza non gli ſarebbe mai ſcappata dalle labbra: ma l'adulazione lo fece vano, la malattia faſtidioſo; ei ſi trovò a Madrid ſenza rivali, e perchè le arti ſi erano allontanate dalla ſua viſta, egli ſi diede a credere che non eſiſteſſero che nella ſua tavolozza. Il tempo non è lontano che i noſtri virtuoſi (cioè gl' Ingleſi) ſtenderanno i loro viaggj nella Spagna, e vedranno con indegnazione queſti dogmatici decreti di Mengs nell' eſame delle ſue pitture; e allora noi potrem dire con autorità di ſcienza, che la ſua *Natività*, benchè sì ſplendidamente incorniciata, e coperta con tal diligenza che neppure alle aure del cielo è permeſſo viſitare la ſua faccia troppo ruvidamente, deve più la ſua lucidezza al criſtallo che a sè ſteſſa; che il bambino è abortivo, e così eſile, che pare copiato *from a bottle*; che egli non ſa dare nè vita, nè morte alle ſue figure; non ſa eccitar nè terrore, nè paſſioni, nè metter riſchj, nè voli; e collo ſtudiare d'evitar particolarmente ogni difetto, incorre generalmente in tutti, e dipinge con timidezza, e con ſervilità; che contratto il guſto e l'idee d'un pittor di miniature, nella maggior parte delle ſue compoſizioni fa vedere nella delicatezza finita del pennello la mano dell' artiſta, ma non le emanazioni dell' anima del maeſtro; e ſe è bellezza non riſcalda, e ſe è triſtezza non eccita pietà: che quando l'angelo annuncia la ſalutazione a Maria è un meſſaggiere ſenza ſpeditezza nel ſuo volo, e ſenza grazia nella ſua incombenza: che ſebben Rubens ſia ſtato da que' ſuoi detti d'oracolo condannato all' ignominioſa balordaggine d'un copiſta olandeſe, Mengs ſarebbe ſtato sì capace di dipingere l'Adorazione

di Rubens, come di creare la stella per guidare i Magi. Ma queste sono questioni al di sopra della mia capacita. Io lascio Mengs a critici più abili, e Reynolds a migliori difensori, ben contento che la posterità li ammiri entrambi, e ben sicuro che la fama del nostro concittadino è stabilita fuor di portata dell' invidia e della detrazione „.

Non ancora sazio l'elegante Cumberland di queste sue civilissime verità pronunziate con tanta modestia, dice che il quadro di Rubens della morte di Cristo nella sala del capitolo dell' Escuriale è il più toccante e il più espressivo, e ch' egli non ha veduta pittura che parli si fortemente le passioni al pari di questa. „ Chiunque fra tante altre guarda questa, vi rimane arrestato, e sente che Rubens vi ha toccate le passioni con una mano più che da pittore e da poeta. Contemplando questa pittura io non posso far a meno di non rammentarmi l'amarezza della critica di Mengs, quando egli paragona la copia, che Rubens fece di Tiziano, alla traduzione olandese d'un autore elegante; ed io ad imitazione di Mengs non posso trattenermi di far entro di me un confronto fra il sudetto quadro e Mengs stesso, che ha dipinto un soggetto consimile. La scena è la stessa, gli stessi attori, la stessa catastrofe. Ma in Mengs tutto è senza vita, freddo, insipido, metodizzato dall' arte, e misurato colla riga; il gruppo è d'un' accademia, gente posta a sedere per le attitudini, e pagata per il cordoglio. Il corpo morto di Cristo è tutto esposto alla vista in ambidue i quadri: ma che differenza! che contrasto! Mengs ha in verità lavorato molto per far un bel cadavere; ha tondeggiati i muscoli, ha polita la pelle, e ha dato un tal colore che cessa d'esser carne: e una lustra figura di cera senza alcun segno de' sofferti patimenti. Si guardi l'altro, e vi si contemplerà quella persona stessa che portò tutte le nostre disgrazie alla croce, e per i di cui strazj noi siamo salvi. Pure Mengs è l'autore, che il pregiudizio cortegianesco ha elevato in Spagna al di sopra d'ogni comparazione, che il non ammirarlo è un tradimento contro lo stato, e la di cui adorazione è divenuta canonica, e quasi una parte dell' ortodossa idolatria della lor religione. Mengs è il critico, che trattando ex professo della collezione delle pitture del palazzo di Madrid non fa nè lode, nè descrizione dell' *Adorazione*, la principal pittura di Rubens; ne accenna il solo nome apparentemente non per altro che per farne un inutile sacrifizio a Tiziano, che Rubens ebbe, secondo Mengs, la temerità di copiare „.

Il signor Cumberland fa vedere, fa scrivere, e fa terminar la sua grand' opera pittorica in un aculeo politico. Dopo aver compianta la Spagna per tante sue sciagure sotto i Cartaginesi, i Romani, i Barbari, i Mori, e per le infelici scoperte del nuovo emisfero, la trova ancora „ rispettabile nelle sue disgrazie, e formidabile nella decadenza; ma l'ultima mano, posta alla sua ruina, tenne la penna con cui cassò la sua riputazione e indipendenza nel patto di famiglia. Generosa, semplice, imprudente si legò ad un alleato, la di cui unione simile all' azione di certe misture chimiche discioglie ogni sua nobil particella, e la lascia senza spirito, e come un capo morto . . . La Francia e la Spagna d'una recente uguaglianza ed emulazione non posson trovare reciproci vantaggi in questa politica alleanza: gl' interessi dei più debole hanno necessariamente da esser sacrificati a quelli del più forte e del più astuto; e qual de' due sia attualmente il superiore, e chi abbia da prevalere, è sì chiaro che non ammette nè dubbio, nè esame „.

Chi ha l'abilità di veder deforme Raffaello, ha dritto di vedere orrendo tutto il mondo. *Ca-*

Catalogo delle pitture fatte in varj tempi dal cav. Antonio Raffaello Mengs, esistenti in varj luoghi.

In Dresda, nel palazzo elettorale nel gabinetto de' pastelli, il suo ritratto di prospetto in pastello. Altro di sè stesso un poco voltato. Quello della regina di Polonia, pure in pastello. La Verità, mezza figura in pastello. Il ritratto del sig. Luigi Silvester con un lapis in mano. Quello del sig. Hoffmann cameriere favorito del re, in abito ricamato. Quello di Domenico Annibali. Quello della signora Mingotti, che tiene in mano una carta di musica. Quello dell'elettore regnante, da ragazzo. Quello del conte di Brühl, di cui non vi è che la testa finita. Quello d'un amico d'Ismaello. Quello della signora Thiel, moglie del paesista di questo nome. Un Cupido, che aguzza un dardo. I ritratti del re, e della regina, del principe, e principessa reale in grande, a olio: gli ultimi due fino al ginocchio. Un quadretto a olio colla Maddalena, che ha la testa appoggiata al braccio dritto, e nell' altra mano ha una carta svoltata. Parecchi smalti, e miniature gelosamente conservate nel gabinetto delle cose più pregevoli, e che si mostrano ai forestieri come pietre preziose.

Nella chiesa reale cattolica il quadro grande dell' altar maggiore, rappresentante l'Ascensione, alto 25. palmi, e largo 14. In un altare dei laterali il sogno di s. Giuseppe. E' nella stessa chiesa il quadro della Concezione. I tre bozzetti stanno nella galleria sudetta.

In Vienna, nella galleria imperiale un s. Pietro, di cui si parlerà in appresso. Il ritratto in pastello della granduchessa di Toscana. Quello dell'arciduchessa Maria Teresa, ora regina di Napoli. Presso il conte Ernesto d'Harrach la Natività di Gesù Cristo sul rame. Nel castello di Leopoldscron vicino a Saltzburg, presso il conte di Firmian, il ritratto di Mengs stesso.

In Stutgard, presso il sig. Guibal di lui scolare esisteva una bella testa del cappuccino cercante fra Pietro da Viterbo, che soleva andare in casa di Mengs, e dipinto da lui per la sua bella testa, non per altro; e varj disegni riferiti dal sig. Doray de Longrais sulla relazione dello stesso Guibal; fra i quali tre disegni fatti nel 1741. dal Giudizio di Michelangelo nella Cappella Sistina: quello della sudetta Maddalena: e il primo pensiere del quadro della Natività posseduto da Sua Maestà Cattolica, di cui si parlerà dopo.

In Carlsruh, il ritratto del barone d'Edelsheim di Baden Durlac, presso di esso, e due cartoni finitissimi, uno d'un filosofo, l'altro d'una fanciulla, che si diverte a far bolle di sapone. Sopra di essi furono fatti due pastelli per il march. di Croimare, governatore della scuola militare a Parigi. Dopo la di lui morte sono passati in altre mani Si veda appresso tra le opere la lettera *9*. Otto accademie rappresentanti uomini di differente età, e in diverso carattere di disegno: una fra le altre nello stile di Michelangelo, l'altra in quello di Raffaello, per far vedere, come questi due grandi uomini avrebbero veduto differentemente la stessa natura.

In Copenhaghen, il re di Danimarca possiede il ritratto di S. M. Cattolica armata in piedi sotto un magnifico baldacchino, con tutti gli ornati, e attributi della maestà spagnuola; alto 12. piedi, e largo 9. Fu fatto a Madrid, e si espose al publico in giorno di funzione.

IN RUSSIA, nell' imperial galleria a Pietroburgo il quadro di Perseo e Andro-

dromeda. Un s. Giovanni giovinetto quasi terminato alto un braccio, replica di un altro, che non arriva a due palmi, esistente in Spagna nel palazzo reale, di cui si dirà appresso. Il giudizio di Paride con figure di grandezza naturale, non terminato, e varie altre cose.

IN INGHILTERRA. A LONDRA la copia della Scuola d'Atene grandezza dell'originale fatta per milord Northumberland. Il ritratto del duca di Richemont aggiustato secondo il gusto del Vandeyck. Quello del sig. Suimena negoziante della Giamaica, e della di lui consorte. Quello del sig. Wood, celebre per la sua opera sulle rovine di Palmira. Quello del sig. Webb, colonnello inglese, di cui si parla nella vita di Mengs. Quello del cav. Williams Hamsburi.

Altrove, presso il sig. Hor il quadro d'Ottaviano e Cleopatra, intorno al quale si veda la lettera 7. Il ritratto del sig. Wilson celebre paesista inglese. Una Sagra Famiglia in tela di 7. palmi di larghezza, alta 5. Una Sibilla, mezza figura in tela. Una Maddalena, mezza figura.

IN OXFORD, nella nuova chiesa cattolica il quadro rappresentante l'apparizione di Gesù Cristo alla Maddalena, detto volgarmente *Noli me tangere*.

IN IRLANDA, il ritratto del sig. Touche, gentiluomo irlandese, fino alle ginocchia, sul gusto del principio del secolo XVII.

IN PARIGI, il ritratto di Mr. d'Epine, scultore, presso di lui. Per lui dipinse anche due pastelli ovali rappresentanti uno il Piacere, l'altro l'Innocenza, in busto, possedute dal barone d'Holbach.

IN SPAGNA, nel palazzo reale a Madrid la volta dell'anticamera del re, dipinta a fresco, rappresentante il Concilio degli Dei, con l'apoteosi d'Ercole. Nello stesso modo l'Aurora in un'altra camera, detta per ciò *dell'Aurora*, e nelle quattro facciate le quattro stagioni dell'anno, con varj ornamenti nel fregio di putti, di vasi, e di fogliami. La gran volta della sala dove pranza il re, nella quale è rappresentata l'apoteosi di Trajano, e il Tempio della Gloria. Nell'oratorio privato di Sua Maestà, la Natività di Cristo, parimente a fresco, essendosi levata la prima pittura ad olio, la quale non si godeva pel riflesso della luce di fronte. Ad olio similmente nella camera da letto del re la famosa Deposizione dalla Croce, in tavola alta più di dodici piedi geometrici, e larga a proporzione, figure al naturale. Nella parte superiore, che serve come di cimasa a guisa d'uno specchio, v'è anche un altro quadro in tavola rappresentante il Padre Eterno con lo Spirito Santo, e con varj angeli. Nella stessa camera sopra le porte, quattro soggetti della Passione, cioè l'Orazione all'orto, la Flagellazione, la Crocefissione, e l'Apparizione alla Maddalena dopo risuscitato. Nella medesima abitazione due altre pitture piccole, una di san Giovanni giovane, che eseguì in Spagna; e l'altra uguale di santa Maria Maddalena, che inviò da Roma per accompagnamento, di un piede e mezzo lungo, e uno largo. Altro quadro della Concezione, men di tre piedi alto, e men di due e mezzo largo; e altro di sant'Antonio di Padova, presso a poco di ugual grandezza, che Sua Maestà trasporta sempre seco ne' viaggi. Nella camera di passo, che va alla camera di Sua Maestà, è la Madonna, col bambino, san Giuseppe, e san Giovanni, alto sei piedi, e largo quattro; la prima pittura, che Mengs dipinse ad olio in Madrid. La Natività di Cristo ad olio, tolta, come si è detto, dall'oratorio, e trasportata nella camera del principe d'Asturias, alto circa undici piedi, e sei largo. Altro quadro di uguale assunto in tavola trasmise da Roma, alto nove piedi, e largo sette: è situato nella camera di Sua Maestà. La stima, che fa il re di questo quadro, si conosce dall'aver voluto, che gli

si

ſi metta avanti un criſtallo di ugual grandezza. Queſto uſo di coprire i quadri con criſtalli ha i ſuoi inconvenienti, perchè non poſſono avere niun lume, che li laſci veder bene interamente; onde conviene, che lo ſpettatore vada mutando ſiti per vedere la pittura per parti. I colori oſcuri rifletttono la luce, e fanno l'effetto d'uno ſpecchio. L'arte non ha potuto trovare ancora il modo di fare le due ſuperficie d'un criſtallo ugualmente parallele; e quanto è più grande più creſce la difficoltà. Una deviazione di ſuperficie, per quanto ſia impercettibile, altera la rifleſſione della luce, e per conſeguenza l'immagine dell'oggetto. Se la paſta del criſtallo ha qualche colore, come ſuccede a quelli, che ſi fanno colla ſoda, o barilla, che tutti hanno un fondo verde, tutte le tinte del quadro ſi riflettono macchiate di queſto colore. L'aria, che ſi rinchiude tra il criſtallo e il quadro, ſiccome non ſi rinnova, ſi altera, e danneggia i colori, e accelera la rovina delle pitture. Un quadro di Criſto crocefiſſo, figura naturale, alto cinque piedi, e quattro largo, collocato nella camera da letto di Sua Maeſtà in Aranjuez. Nello ſteſſo ſito vi ſono due ritratti del re, e della regina di Napoli di mezza figura, circa cinque piedi alti, e di corriſpondente larghezza. Della ſteſſa miſura negli altri appartamenti di queſto palazzo ve ne ſon altri due, uno della medeſima regina di Napoli, e l'altro dell'arciducheſſa ſua ſorella. Ugualmente vi ſtanno collocati i ritratti de'granduchi di Toſcana, con altri quattro della loro real famiglia, eſeguiti a Firenze. I primi ſono alti quattro piedi e mezzo, e larghi a proporzione; gli altri lunghi cinque. Nello ſteſſo Aranjuez nel ſoffitto del teatro fece una pittura a tempra del Tempo, che rapiſce il Piacere: allegoria viviſſima, e propria del ſuo ingegno fecondo, e ſublime. Ritraſſe Sua Maeſtà più volte, e tutti della real famiglia: duplicò quello de' principi d'Aſturias, e ne fece anche due della sereniſſima infanta donna Carlotta Gioacchina. Le quattro parti del giorno, che egli chiamava i quattro crepuſcoli, per ſopraporti nella camera della principeſſa, di nove piedi alti. Pel sereniſſimo principe d'Aſturias un quadro in tavola della Madonna, col bambino, e ſan Giuſeppe. Un altro, che rappreſenta un giovine, che pretende ſeguir l'Onore, e diſprezza l'Intereſſe, collocato nella caſa di Sua Altezza all' Eſcuriale. A ſant' Idelfonso un quadro di ſanta Maria Maddalena, in più di mezza figura, collocato nella camera del diſpaccio. Per l'infante don Luigi una tavola della Madonna, col bambino, e ſan Giuſeppe, quattro piedi alta, e larga tre. Un ritratto di Sua Altezza, maggiore di mezza figura, non compito. San Paſquale Baylon per l'altare maggiore della chieſa del real convento di queſto nome in Aranjuez. Il sereniſſimo infante don Gabriello ha anche una tavola dell'Orazione all' orto, che non è finita.

Per particolari. Il quadro principale di ſant' Iſidoro, il di cui aſſunto è la Santiſſima Trinità, con la Madonna, ſan Damaſo, ed altri ſanti ſpagnuoli, figure molto maggiori del naturale; alto diciaſſette piedi, e largo dodici.

Per il conte di Rivadaria un quadro dell'Annunziata col Padre Eterno, e con grande accompagnamento di angeli; figure di grandezza naturale; dodici piedi alto, e largo ſette. Mandato a un ſuo feudo preſſo Vagliadolid.

Un altro di ſan Giovanni Battiſta, che predica nel deſerto, di ſei piedi d'altezza, e meno di cinque di larghezza, parimente pel conte di Rivadaria. Dipinſe Mengs queſto quadro in uno ſtile particolare non mai da lui uſato. Il ſito, dove avea da collocarſi, ha una fineſtra in cima, la di cui luce dà negli occhi de' riguardanti. A queſto effetto ei sforzò un poco il naturale, fece maſſe grandi, e ſegnò le parti con molta forza. Pare un quadro della maniera di Michelange-

lo,

la, quando questi non è caricato; ovvero di Raffaello, quando volle competer con quello nell'Incendio di Borgo.

Un ritratto di mezza figura del duca d'Alba.

Altri due della duchessa di Huescar, oggi di Arcos.

Un altro per la duchessa di Medina-Coeli, seduta sopra una sedia:

Altro del marchese di Llano in tela poco più di tre palmi, non terminato.

Altro di figura intera in abito da maschera per la marchesa di lui consorte.

E della stessa signora un altro di mezza figura.

Un ritratto di don Pietro Campomanes, maggiore di mezza figura.

Un altro di don Filippo de Castro, di mezza figura; ma di questo la sola testa è dipinta, e sta in Roma presso gli eredi.

La Madonna Addolorata, per don Antonio De la quadra direttor generale delle poste.

Terminò anche nel palazzo il quadro grande dell'Ascensione del Signore, incominciato in Roma per commissione della corte di Dresda, nominato avanti.

Fece molti ritratti di sè stesso poco men di mezza figura, che donò a'suoi amici, e tra gli altri a don Bernardo de Yriarte.

Lasciò imperfetto il ritratto di don Americo Pini ajutante di camera del re; ma vi manca poco.

IN ITALIA. In Monaco, il ritratto di quel principe, fatto mentre stava colà.

In Genova, nell'accademia Ligustica un disegno d'un Cristo morto.

Presso il sig. Tealdo il suo ritratto in tela da testa, regalatogli quando stava in Genova, in diverso atteggiamento dagli altri, ma non ben terminato. Copia della Madonna della seggiola di Raffaello, da lui ridipinta.

Ritratto della signora Tomasina Cambiaso in tela di palmi 4. presso la medesima.

Presso il cav. Carlo Giuseppe Ratti pittore di lui scolare, alcuni disegni.

In Milano, in casa Biglia una Madonna mezza figura col bambino, prime cose; ed un s. Gio. Battista giovinetto sedente in terra di ottimo gusto, e somma finitezza, amendue in tavola. Furono donati dal card. Archinto amico di Mengs al generale Clerici, padre della signora contessa Clerici Biglia.

Una testa di Cristo glorificato in tavola per un P. Minor Oss. Riformato suo amico, e confessore di sua moglie, che l'ha regalata al convento di Varese, borgo del ducato di Milano; ma ora è presso l'arciduca.

In Firenze, il proprio ritratto per la galleria Granducale di pittura in tavola di palmi 5. Per il granduca il sogno di s. Giuseppe della stessa grandezza, e in tavola. Madonna col bambino, e due angeli pure di 5. palmi in tavola presso la granduchessa. Il ritratto della medesima in pastello alto due palmi, e mezzo.

Presso il marchese Rinuccini un cartone turchiniccio col Redentore morto, e varie figure a due sorti di lapis, alto palmi 7., e largo a proporzione.

Un *Ecce Homo* in tela da testa presso il dottor Villigiardi.

Una Sagra Famiglia in tela di 7. piedi, presso mylord Cuper, e il ritratto del medesimo, mezza figura in tavola di palmi 3., e largo a proporzione.

In Napoli, il ritratto di Sua Maestà in età fanciullesca, figura intiera in tela: Un riposo d'Egitto per la regina, alto palmi 3.

Ritratto della principessa Altieri nata Borghese, mezza figura.

Altro della principessa di Francavilla, nata Borghese.

In Caserta, nella cappella del palazzo reale la Presentazione della B. Vergine al tempio con molte figure in tela, alto 18. palmi.

In Sulmona quadro da altare nella chiesa de' Monaci Celestini, che rappresenta s. Benedetto nel deserto. In

In Roma. La volta della chiesa di s. Eusebio de' sudetti Monaci Celestini, a fresco, rappresentante il santo in gloria con molte figure.

La volta della galleria della villa Albani fuori di porta Salara, rappresentante il Parnasso con Apollo, e le Muse, una delle quali è il ritratto della marchesa Vittoria Lepri nata contessa Cherufini, e l'altra dietro col braccio alzato è il ritratto della moglie dell' autore. Ai lati vi sono due ovati, uno de' quali esprime il Genio, che sostiene i simboli delle tre arti sorelle coronate dal Merito sotto l'immagine di un giovane alato; nel secondo è una donna riccamente vestita con una statuetta d'oro in mano, che mostra di premiare le arti, con un bel putto vicino, che distribuisce monete.

La stanza de' Papiri in un braccio della librería Vaticana, parimente a fresco, di cui si parla diffusamente nella vita, e nella lettera 24.

Presso la Santità di N. S. Pio VI. un s. Pietro sedente, regalatogli da monsignor Vincenti, che l'ebbe in dono in Spagna dall' autore. La replica di esso, regalata da Mengs al suo barbiere Martinez, sta ora a Vienna, come si è detto.

Due ritratti in varj prospetti di Clemente XIII. Papa Rezzonico in tela d'imperatore fino al ginocchio, uno pel card. Camerlengo, l'altro pel principe Senatore di Roma suoi nipoti. Un terzo diverso dai due precedenti non terminato fuori della testa, la quale ha servito al sig. Piranesi per l'incisione del ritratto di quel Papa in fronte alle sue opere, sta presso gli eredi dell' autore.

Ritratto dello stesso card. Camerlengo in tela.

Ritratto, figura quasi intiera del card. Alberico Archinto in tela, ora presso il card. suo nipote.

Ritratto del card. Zelada in tavola di 4. palmi circa, presso il medesimo.

Presso il sig. cav. Azara il suo ritratto, di cui egli parla nella vita appresso. Il bozzetto originale colorito della volta di s. Eusebio. Le tre miniature delle pitture della villa Negroni, pure nominate nella vita. Una copia molto buona del quadro di Cleopatra e Ottaviano, fatta da uno scolare dell'autore, che è l'unica in Roma di quel soggetto, di cui si è parlato nella lettera 7.; e altre cose.

Il sig. principe Sigismondo Chigi possiede il bellissimo bozzetto a chiaroscuro in tela di 4. palmi fatto per il quadro di s. Pietro, di cui si parla anche nella vita.

Il sig. principe Borghese ha un abbozzo ben condotto del s. Giovanni, che si è detto stare in Spagna, e la replica con qualche piccola variazione a Pietroburgo.

Ritratto di monsignor Onorato Gaetani de' duchi di Sermoneta, in tela da testa, non finito, presso il medesimo.

Il card. Riminaldi possiede un s. Antonio abate colla testa sola quasi finita, e alcuni disegni.

In Roma l'autore fece una storia di Semiramide, nell'atto che un corriere le presenta una lettera coll' avviso della sollevazione di Babilonia. Fu fatta per il Margrave di Bareith, o per la di lui consorte, sorella del defonto re di Prussia, dopo la cui morte passando per varie mani è andata a Parigi.

Presso gli eredi esistono il ritratto di sè stesso in tavola di 5. palmi circa, quello della moglie in tela di circa 3. palmi, e quello d'Ismaello suo padre in tela di tre palmi. L'abbozzo in chiaroscuro della Risurrezione di N. S., che doveva servire pel gran quadro della cattedrale di Salisburgo alto 30. palmi, cominciato, e interrotto dalla morte. Quantità di disegni, studj, e altre cose.

Molte altre cose ha fatto Mengs, disperse in varj luoghi, e in varie mani, delle quali non si è potuta avere una precisa notizia. I due quadri per il re di Prussia, de' quali si parla nella lettera 6., non sono stati eseguiti in verun modo.

Opere, e disegni fatti da lui di opere d'altri, incise in rame.

In Madrid dal suo genero Carmona è stato inciso il Presepio, o Natività di N. S. Il ritratto di Carlo III. re di Spagna in gran foglio. Il suo premesso all' edizione spagnuola delle opere, cavato dal quadro, che sta in Spagna. S. Giovanni, e la Maddalena. *Ecce Homo*, mezza figura, in piccolo. La Madonna Addolorata. La Sagra Famiglia, che possiede mylord Cuper.

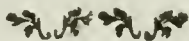
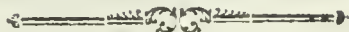
In Roma il sig. Domenico Cunego ha inciso il di lui ritratto in grande, cavato dal quadro, che sta presso gli eredi. Le pitture della stanza de' Papiri nella libreria Vaticana. La Madonna col bambino in tondo. Le 52. teste della scuola d'Atene di Raffaello, lucidate sull' originale da Mengs, incise in 40. tavole grandi in uno stile grandioso.

Il sig. Giovanni Volpato ha inciso il Cristo nell' orto del Coreggio sul disegno di Mengs cavato da una buona copia del Lauri esistente in casa Falconieri. Va nella collezione della *Schola Italica Picturae*.

Il sig. Morghen genero del sig. Volpato ha inciso ultimamente il Parnasso della villa Albani.

Le figure delle pitture della villa Negroni disegnate dall' autore, sono incise dal sig. Campanella.

In Inghilterra è inciso il quadro d'Oxford. La Sibilla è stata ivi incisa dal sig. Mosman.

RI-

RIFLESSIONI
SULLA BELLEZZA E SUL GUSTO
DELLA PITTURA.

L' AUTORE A CHI LEGGE.

Questo trattato io lo scrissi da principio unicamente per me stesso, e coll' unico desiderio di ritrovare delle utili verità. Allorchè l'ebbi quasi finito, fui richiesto da un' accademia di Germania di darlo ad essa per farlo stampare; il che però fu poi impedito da diversi accidenti. Quell' accademia si disciolse, e a me restò il mio trattato (a). *Quando lo rilessi casualmente dopo qualche tempo, non fui contento di tutto; e mi ero proposto di rifarlo con togliere via alcune cose, e con aggiugnervene molte altre. Ma riflettendo quanto tempo, e fatica a ciò fare si richiederebbe, e riconoscendomi anche incapace di mettere in buono stile i miei sentimenti, e le mie idee; mi risolvei di tralasciare, ed abbandonare il tutto. Rileggendolo però un' altra volta, mi parve che per le verità, che vi sono contenute, non meritasse di essere seppellito nell' obblìo, e che queste verità potrebbero essere utili a molti: onde su tale riflesso, e colle persuasioni dell' amico Winkelmann, a cui l'ho dedicato, m' indussi finalmente a darlo alle stampe* (b). *Non ci ho peraltro voluto mettere il mio nome; perchè non sono autore di professione; nè voglio espormi alla critica di que' ciarloni, che forse non m' intenderanno.*

Esorto gli studenti di pittura, per li quali ho scritto questo trattato, che quando lo leggeranno, lo facciano con somma attenzione; e di essere persuasi, che per la maniera di pensare, e per la strada, che ivi troveranno indicata, io non sono rimasto addietro nell' arte della pittura; e che quest' opera è un dono fatto loro dalla mia buona vo-

(a) Di questa accademia ne parlerà appresso in una lettera lo stesso Mengs. Fea.

(b) Si vedano appresso due lettere dello stesso Winkelmann all' autore, una scritta da Castel Gandolfo li 23. giugno 1762., l'altra dei 3. gennajo 1764. Fea.

volontà. Se rifletteranno bene su tutto quello, che io dico; e se a tali riflessioni uniranno un' istancabile diligenza, ed un non interrotto esercizio, mi posso lusingare che ne ricaveranno de' vantaggi non indifferenti.

La mia intenzione è stata primieramente di spiegare, che cosa sia la bellezza; giacchè gli uomini sono di assai varia opinione su questa materia. Secondariamente di spiegare il gusto; poichè la maggior parte di quelli, che hanno scritto su di esso, non danno contezza chiara della ragione, per cui la parola gusto viene usata parlandosi di pittura. Finalmente ho procurato di rendere più intelligibile il gusto per mezzo degli esempi, che sullo stesso hanno dato i primi professori; mentre essendomi nella prima parte alquanto allontanato dalla pittura, temei d' aver resa inutile l' opera a quelli, per li quali io mi ero proposto di scrivere, cioè per li pittori: onde ho poi cercato di addurre esempi tali, che mi somministrassero motivi di parlare di tutte le regole dell' arte. Convien sapere, che tutte quelle parti, che io esalto, e lodo nei pittori illustri, si devono tenere per tante regole, ed esempi d' imitazione.

Ricordo peraltro ai principianti nella pittura, di non perdersi troppo nelle sottigliezze, che quì si trovano scritte; poichè nel principio a nulla servono. La prima diligenza di un principiante deve essere quella di assuefar l'occhio alla giustezza, e alla precisione talmente, che con ciò diventi capace d' imitar tutto. Nell' istesso tempo egli deve applicarsi all'esercizio, e alla prontezza della mano in maniera, che questa si renda ubbidiente a far tutto quello, ch'egli desidera; e allora sarà tempo d'imparare le regole, e lo scientifico dell' arte. Io antepongo la pratica, e l'esercizio alla teorica, ed allo scientifico, perchè ciò si può imparare anche nell'età avanzata: ma per l'esercizio, e per l'uso di un occhio giusto, e preciso richiedesi una certa età, vale a dire, quando non si è preso ancora verun uso; poichè chi una volta ha presa una cattiva assuefazione, non è più in grado nella età matura di prenderne una buona.

Convien dunque, che questo trattato sia letto dalle diverse classi dei pittori anche con diverse riflessioni. Il principiante lo deve leggere soltanto per comprendere quanto sia vasta, e difficile l'arte; affinchè si affretti, e non perda tempo nell'imparare le parti inferiori di essa; mentre non ostante che tali parti sieno come i materiali, e il fondamento dell'arte, non giovano che assai poco, sintanto che non vi si aggiugne tutto il resto del grande edifizio della stessa arte. La seconda classe de'

de'pittori, vale a dire quelli, che già sono in pieno possesso delle sudette parti primarie, è quella, per cui principalmente è stato scritto il presente libro; affinchè in esso imparino che cosa sia il gusto, ed esaminino loro stessi se lo possiedano dalla natura, o no; e quali sieno il modo, e gli esempi, per mezzo de'quali possono acquistarlo. Gli esperti pittori poi potranno anch'essi trovar dell'utile in questa lettura, tanto per distinguere le vere bellezze nelle opere de'grandi maestri, quanto principalmente per guidar bene i giovani allievi per il retto sentiero nell' apprender l'arte.

Io parlo libero, perchè so, che nel mondo non abbiamo altro mezzo certo per approvar una cosa, che l'esperienza della sua utilità; e questa esperienza io l'ho in me medesimo; poichè tutto quello che so, l'ho imparato per la via, e per la maniera di pensare descritta in questo trattato. Se mai alcuni punti di esso riuscissero difficili ad intendersi, sono pronto ad ogni cenno a farne ulteriori spiegazioni: e qualora mi fossi ingannato in qualche cosa, non mi lascerò sedurre da una vana ambizione per non confessar l'errore, in cui fossi incorso; senza però lasciar di difendere con più chiare prove il mio sentimento ogni qualvolta non lo credessi erroneo (a).

A 2 PAR-

(a) Per supplemento a questa prefazione si veda appresso una lettera dello stesso autore al sig. di Longrais traduttore francese, e editore di qualche di lui opera, in data dei 3. gennajo 1777. FEA.

PARTE PRIMA

CAPO I.

Spiegazione della bellezza.

1. SIccome la perfezione non è propria dell'umanità, e si trova solamente in Dio: nè comprendendosi cosa alcuna dall' uomo fuorchè quello, che cade sotto i sensi; così l'Onnipotente gli ha voluto imprimere una visibile idea della perfezione: e questa è ciò, che si chiama *bellezza*. Questa bellezza trovasi in tutte le cose create ogni qualvolta l'idea, che abbiamo d'una cosa, e il nostro senso intellettuale non possono andar coll'immaginazione più oltre di quello, che vediamo nella materia creata. Ciò può assomigliarsi alla natura del punto: un punto deve essere indivisibile; onde egli è anche sempre, propriamente parlando, incomprensibile. Ma siccome fa d' uopo farsene una visibile idea; quindi è, che si chiama punto quella macchietta, su cui non si può più operare la divisione: e questo chiamasi punto visibile. Ora figuriamoci, che la perfezione sia come il punto matematico, o indivisibile. La perfezione contiene in sè tutte le proprietà lodevoli, che noi possiamo nominare; e queste non possono trovarsi nella materia; mentre finchè è materia deve essere imperfetta. Così abbiamo immaginata una specie di perfezione adattata alle umane comprensioni; cioè quando i nostri sensi non arrivano più a conoscere la sua imperfezione: allora questa somiglianza di perfezione chiamasi *bellezza*. Questa, come si è detto, trovasi in ciascuna cosa, ed in tutte le cose insieme, ed è la perfezione della materia. Fra questa poi, e la perfezione divina passa la stessa differenza, che è tra i due punti: onde si può chiamare la bellezza una perfezione visibile, come quello si chiama un punto visibile. E siccome nel punto visibile vi è anche sempre l'invisibile; così nella bellezza si trova ancora la perfezione, benchè non vi sia visibile. L'occhio non vede alcuna di queste perfezioni invisibili; ma l'anima le sente; poichè essa, e la perfezione sono state prodotte, e derivano da Dio, che è somma perfezione.

2. Pla-

2. Platone (a) chiama i movimenti, che la bellezza produce nell'anima, una ricordanza della suprema perfezione; e crede esser questo il motivo della sua forza incantatrice. Forse potrei sognare anch'io con altrettanto successo, se dicessi, che l'anima viene commossa dalla bellezza; perchè dalla medesima viene, per così dire, trasportata in una momentanea beatitudine, che ella spera, ed aspetta presso Iddio per tutta l'eternità, ma che si perde subito in tutte le materie.

CAPO II.

Causa della bellezza nelle cose visibili.

3. Niente è visibile senza materia, la quale deve aver una forma; e questa forma è la misura della sua forza: la forza le è stata data dal Creatore, ed è la causa della sua forma. Nelle prime forme della natura non vi è bellezza, perchè esse non si sono ancora sviluppate alla vista; e benchè siano sensibili, non sono però comprensibili. Da queste prime forme la ragione ne ha composte delle altre, che già sono visibili, e questa prima visibilità mostra i colori. Questi colori sono differenti secondo la diversità del loro aspetto; cioè secondo che i raggi della luce producono su la superficie un effetto differente. Allorchè queste prime delicatissime, e visibili forme sono in sè stesse uniformi, si chiamano pure: poichè la luce fa un solo effetto in esse, e tal effetto produce bellezza. Che sia così, cioè che i colori provengano dall' aspetto di una materia uniforme, si vede per mezzo del prisma; ma che l'uniformità produca bellezza, è cosa evidente; mentre il più bel rosso guasta il miglior giallo, come il turchino guasta il rosso; mescolandosi poi tutti tre, rosso, giallo, e turchino insieme, tutti tre sono guastati. Se vediamo che la natura ha dato de' colori tanto diversi alla materia, ciò proviene dalla diversità delle sue minutissime forme, o particelle, e dalla mescolanza di esse. Di queste forme poi la natura ne ha composte delle altre più grandi, che non vengono più giudicate per belle, o per brutte, secondo il loro colore, ma secondo il loro aspetto: ed anche in queste è l'unifor-

(a) *In Phaedro, oper. Tom. III. pag. 249.* Mengs.

formità colla loro causa, e con loro stesse, la base della bellezza. Perciò la forma circolare è la più perfetta di tutte, in quanto che non contiene, che un motivo, cioè l'estensione del suo proprio centro; e quelle, che nella loro formazione hanno diversi motivi, sono sempre inferiori in perfezione: ma ciò non ostante hanno anch' esse la loro bellezza; perchè quelle parti, che non sono uniformi, sono però atte a diverse significazioni; come si vede appunto nella natura, ove molte cose prive di bellezza diventano belle per l'attinenza, che ha una parte all'altra. Tutta la natura è fatta per muovere, e per piacere; e perciò devono essere nella medesima non meno delle parti attive, che delle passive: onde è necessario, che anche vi sia una diversità di bellezza; perchè la parte passiva deve essere naturalmente meno perfetta dell'attiva. Queste parti imperfette non sono perciò meno stimabili, se servono alla stessa causa; ed hanno anche nella loro minor perfezione una specie di bellezza, che diventa loro propria allorchè sono uniformi alla loro destinazione. Perciò vi è bellezza in tutte le cose; giacchè la natura non fece niente, che fosse inutile; e come già ho detto, vi è bellezza in ciascuna cosa, semprechè la stessa è perfetta secondo quella idea, a cui appartiene. L'idea viene dalla cognizione della destinazione di una tal cosa; e questa cognizione proviene dall' anima. La bellezza si trova in qualunque cosa, quando tutta la materia è conforme alla sua destinazione. Ma quando io dico, che vi sono delle parti più, o meno perfette, figuriamoci che tutta la natura sia come una republica, alla quale appartengono ugualmente tutti i suoi individui, benchè non tutti vi stiano in egual rango, e dignità. Quì conviene anzi riflettere, che le parti più perfette in bellezza sono spesso meno utili di quel che lo sono le meno perfette; perchè queste sono suscettibili di diverse operazioni, e possono produrre più di un effetto: quelle al contrario non ne fanno che un solo, e non sono buone che a una sola cosa. Ciò confermasi in tutti i colori, e in tutte le forme. I tre colori perfetti non possono mai esser altri che giallo, rosso, e turchino; e vi è una sola idea della loro perfezione, cioè quando si trovano in egual distanza da qualunque altro colore. I colori meno perfetti, e però composti, come sono l' aurora, il verde, il paonazzo, possono esser di diverse qualità, secondo che più o meno si accostano, o si scostano da questo,

o da

o da quell' altro colore perfetto; e gl' inferiori colori composti di tre altri, sono suscettibili di una variazione quasi infinita.

4. Quanto meno vi è di perfezione in un colore, tanto più vi è di varietà; e questa varietà può esser portata a quel grado, che la composizione non abbia più un'idea principale di colore; ed allora diventa come una cosa morta, e insignificante. Lo stesso accade nelle forme visibili: il circolo solamente è perfettissimo; e questo, come pure le figure di lati uguali, non possono essere che in una sola maniera: quelle però, che hanno lati differenti, sono anche suscettibili di varj significati, e più atte a diverse idee; onde diventano altrettanto utili quanto le più perfette. La ragione di ciò si è data sopra, parlando de'colori; e siccome sono utili i colori imperfetti al pari de'perfetti, perchè son atti ad una quasi infinita variazione; così lo sono anche le forme imperfette, poichè anche queste possono variarsi tanto, che alla fine restano prive di significazione, e ricadono nell'oscurità. Si tiene per bella una cosa quando la medesima perfettamente corrisponde all'idea che se ne ha: ciò è evidente nelle diverse cose del tutto opposte le une alle altre, che si lodano per belle. Si chiama bella, esempigrazia, una pietra di un sol colore, e bella altresì un'altra di più colori, di varie macchie, e di più vene. Se dunque un solo genere di perfezione fosse causa di bellezza, una di queste pietre sarebbe detta bella, e l'altra brutta: che però se l'una e l'altra viene chiamata bella, proviene ciò dall'idea, che si ha delle medesime; e perciò quella pietra, di cui si ha l'idea, che debba esser uniforme, e di un sol colore, qualora si trovi macchiata, si chiama brutta; e se quell' altra, la quale secondo l'idea solita deve esser macchiata, e di più colori, si trova troppo uniforme, anch'essa è detta brutta; poichè l'una, e l' altra comparіscono imperfette per quella idea, che si ha di esse. Lo stesso accade in tutte le cose create. Un fanciullo sarebbe brutto se comparisse un uomo di età matura: l'uomo è brutto quando è formato come una donna; e così la donna quando rassomiglia all'uomo.

5. Queste riflessioni bastano per trovar la causa principale della bellezza: onde conchiudo, che la bellezza proviene dall' uniformità della materia colle nostre idee. Le idee provengono dalla cognizione della destinazione della cosa. Questa cognizio-

ne naſce dalla eſperienza, e dalla ſpeculazione ſugli effetti generali delle coſe. Gli effetti generali provengono dalla deſtinazione, che il Creatore ha voluto fare delle coſe. Queſta deſtinazione ha per fondamento la diſtribuzione graduata delle perfezioni della natura; e finalmente la prima cauſa di tutto ſta nell'immenſità della divina ſapienza.

CAPO III.

Effetti della bellezza.

6. LA bellezza conſiſte nella perfezione della materia ſecondo le noſtre idee. Siccome Iddio ſolo è perfetto, la bellezza è perciò una coſa divina. Quanto più di bellezza ſi trova in una coſa, tanto più eſſa è ſpiritoſa. La bellezza è l'anima della materia. Siccome l'anima dell'uomo è la cauſa del ſuo eſſere; così anche la bellezza è come l'anima delle forme; e tutto quello, che non è bello, è come morto per l'uomo. Queſta bellezza ha un potere, che rapiſce; e perchè è ſpiritoſa, muove l'anima dell'uomo; accreſce, per così dire, le di lei forze; e fa sì che ella ſi ſcordi per qualche momento di eſſere racchiuſa nel riſtretto centro del corpo. Da ciò naſce la forza attrattiva della bellezza: ſubito che l'occhio vede un oggetto aſſai bello, l'anima ſe ne riſente, e deſidera immediatamente di medeſimarſi con eſſo; onde l'uomo cerca di avvicinarglisi. La bellezza traſporta i ſenſi dell'uomo fuori dell'umano: tutto ſi commuove in lui talmente, che queſto entuſiaſmo, ſe è di qualche durata, degenera facilmente in una ſpecie di triſtezza allorchè l'anima ſi avvede non eſſervi che la mera apparenza della perfezione. La natura ha perciò prodotte molte bellezze graduate, affine di tener lo ſpirito umano colla varietà in una commozione uguale, e continuata. La bellezza attrae tutti, perchè la ſua potenza è uniforme, e ſimpatica all'anima dell'uomo: chi la cerca, la trova preſto; poichè eſſa è la luce di tutte le materie, e la ſimilitudine della ſteſſa divinità.

CA-

CAPO IV.

La bellezza perfetta potrebbe ben trovarsi nella natura, ma non vi si trova.

7. BEnchè la bellezza non si trovi mai in un grado veramente perfetto nella natura, non si deve perciò credere, che non vi si possa trovare; e che per volerla cercare si abbiano da trasgredire le leggi della verità. La natura ha fatto tutto in maniera tale, che ogni cosa possa esser perfetta secondo il suo destino: ma siccome la perfezione sempre si avvicina alla somma perfezione; perciò nella natura si trovano poche cose perfette, ed al contrario molte imperfette. Il perfetto è quello, che si vede pieno di ragione: e siccome ciascuna figura non ha che un centro, o punto medio; così anche tutta la natura in ciascuna specie ha un solo centro, in cui si contiene tutta la perfezione della sua circonferenza. Il centro è un sol punto, e nella circonferenza della figura comprendonsi infiniti punti, che tutti sono imperfetti in paragone del punto medio. Come fra tutte le pietre una sola specie è perfetta, ed è il diamante; fra i metalli solamente l'oro; e fra tutte le creature animate di quaggiù il solo uomo: così vi è poi anche la distinzione in ciascuna specie a parte, e del perfetto vi è assai poco. Siccome l'uomo non si genera da sè, ma dipende anche prima di veder la luce, ed allorchè prende la sua forma, da accidenti estranei; così è quasi impossibile, che possa riuscire perfettamente bello. Non si trova quasi mai uomo, che non provi delle passioni, le quali o in parte, o in tutto pregiudicano alla sua salute; nè vi è chi non abbia i suoi affetti prediletti, e predominanti. Tutti questi affetti, e passioni hanno nel corpo umano diverse parti, su le quali operano, e influiscono particolarmente. Lo stesso accade nelle donne. Queste appena gravide sono tormentate, ed oppresse dalle passioni, ed affetti in danno della loro salute, e di quella della prole, che portano; onde l'anima di questa non resta in libertà per finire la formazione del suo corpo a perfezione; giacchè se vi potesse operare senza impedimento, lo formerebbe senza dubbio perfetta-

mente bello (a). E' queſto il motivo, per cui dalla bellezza del corpo di una perſona ſi giudica della forza, e delle qualità del ſuo ſpirito, prendendo facilmente una buona opinione di colui, che è bello, e ben fatto. Ma perchè l'anima è per lo più impedita, ſi vedono naſcere poche perſone belle. Contribuiſce poi a ciò anche la diverſità de' popoli, del clima, delle paſſioni, e de' vizj, che predominano in queſte, o in quelle contrade, e che fanno sì, che nazioni intiere ſi diſtinguano nell' aſpetto. Che peraltro ſi poſſa trovare nell' uomo una perfetta bellezza, ſi vede da ciò, che quaſi ciaſcheduno ha qualche parte del ſuo corpo bella; e che queſte parti ſono più conformi delle altre alla utilità, e all' oggetto di tutta la ſtruttura. L'uomo dunque ſarebbe bello, ſe gli accidenti, che ſono fuori di lui, non lo guaſtaſſero. Parlo dell' uomo, come di quella parte di tutta la natura, in cui più che in ogni altra appariſce la bellezza.

CAPO V.

Nella bellezza l'arte può ſuperare la natura.

8. L'Arte della pittura vien detta una imitazione della natura: laonde ſembra, che nella perfezione debba eſſerle inferiore; ma ciò non ſuſſiſte ſe non che condizionatamente. Vi ſono delle coſe nella natura, che l'arte non può affatto imitare, ed ove queſta compariſce aſſai fiacca, e debole in confronto di quella, come, per eſempio, nella luce, e nella oſcurità. Al contrario ha l'arte una coſa molto importante, in cui ſupera di gran lunga la natura, e queſta è la bellezza. La natura nelle ſue produzioni è ſoggetta ad una quantità di accidenti: l'arte però opera liberamente; poichè ſi ſerve di materie del tutto fleſſibili, e che niente reſiſtono. L'arte pittorica può ſcegliere da tutto lo ſpettacolo della natura il più bello, raccoglien-

(a) Da queſta, e da altre propoſizioni ſi vede il miſcuglio di Platoniſmo, e di Leibnizianiſmo, che nella parte metafiſica avea perſuaſo Winkelmann al noſtro Mengs. La forza dell' anima, che forma il corpo ſenza ſaper come, e le nature plaſtiche, che alcuni hanno riſuſcitate a' noſtri giorni, ſono idee, che pare non doveſſero avere acceſſo in queſto ſecolo. Nondimeno incontrano tuttavia chi le accoglie; e ciò diede motivo all' iſtoriografo dell' accademia delle ſcienze di Parigi di dire nell' elogio di Mr. Hartſoecker, che *niuna idea dell'antica filoſofia è sì proſcritta, che non poſſa ſperar di rinaſcere nella moderna*. AZARA.

gliendo, e mettendo insieme le materie di diversi luoghi, e le bellezze di più persone; all' incontro la natura è costretta a prendere, verbigrazia, per l'uomo la materia soltanto dalla madre, ed a contentarsi di tutti gli accidenti: onde è facile, che gli uomini dipinti possano esser più belli di quello, che sieno i veri. Dove mai si trovano unite in un sol uomo la grandezza dell' anima, l'armonia, e la proporzione del corpo; un animo virtuoso, e membri esercitati, e robusti? Anzi dove trovasi solamente uno stato perfetto di salute nell' uomo, a cui tutte le sue occupazioni, impieghi, e faccende sono d'aggravio? Ma nella pittura tutto questo si può facilmente esprimere. Basta osservare l'uniformità de' contorni, la grandiosità delle forme, la scioltezza dell' azione, la bellezza ne' membri, la fortezza nel petto, l'agilità nelle gambe, la forza nelle spalle, e nelle braccia, la sincerità nella fronte, e nelle ciglia, l'esser ragionatore fra gli occhi, la sanità nelle guance, e la grazia, e l'amorevolezza nella bocca. Mettendosi così in tutte le parti, dalla più grande fino alla più piccola, tanto nella figura dell' uomo, quanto in quella della donna, un significato, e forma secondo la loro destinazione, e queste considerazioni di nuovo variando in ogni stato, e impiego dell' uomo, vedrà l'artefice, che l'arte può molto ben superare la natura. Imperocchè, siccome in nessun fiore si trova tutta la massa del mele, ma bensì in ciascuno di essi qualche parte del medesimo, che dalle api viene raccolta per comporne indi quel dolce sugo; così può anche l'avveduto pittore scegliere da tutto il creato il meglio, ed il più bello, e produrre con questo artifizio la grande bellezza, e dolcezza nell' arte. Che con una buona scelta si possano assai migliorare le cose naturali, vedesi chiaramente nelle due arti della poesia, e della musica, che tanto ci rapiscono. La musica non è altro, che una raccolta di tutti i toni, che si trovano nella natura, in un ordine misurato, che dalla scelta riceve un motivo, ed acquista uno spirito capace a muovere l'animo dell' uomo; e questo spirito è l'armonia. Così pure la poesia non è altro che la favella ordinaria degli uomini, di cui si sono posti in un misurato ordine i concetti, e poi le parole; e colla scelta delle più sonore, e grate di queste si è trovata, per mezzo di una specie d'armonia, la misura delle sillabe. Ora siccome la musica, e la poesia hanno una forza infinitamente maggio-

 gio-

giore di quella, che avrebbero i toni, e le parole, se fossero poste insieme alla rinfusa, e senz' ordine; così anche la pittura, degna sorella delle sudette, riceve dall' ordine, in cui vien posta, e dalla buona scelta, che vi leva tutto ciò, che è superfluo, e insignificante, una forza maggiore, anzi tutto il suo essere.

9. Avvertano pertanto gli addetti a quest'arte, di non pensar mai, che i gradi più sublimi nella medesima sieno di già occupati, e che non si possa arrivare più oltre. Una tale idea quanto è falsa, altrettanto è nociva per loro. Nessuno de' moderni ha seguitata la strada della perfezione degli antichi Greci; poichè tutti, dopo che l'arte è stata quasi di nuovo ritrovata, hanno avuto soltanto in mira il vero, ed il piacevole: e se anche taluni avessero portato sino all' ultima perfezione quelle parti dell' arte, che possedevano; tuttavia, per chi cerca la perfezione, resterebbe ad unire le parti dell' uno, e dell' altro, facendone un tutto perfetto. Nessuno deve perciò intimidirsi al vedere, che altri sono stati grandi; anzi la loro grandezza deve a ciascheduno servire di stimolo per combatterli, mentre ancorchè restasse soccombente, gli sarebbe sempre di gloria l'essere stato vinto da loro, purchè gli abbia imitati. Chi cerca il grande, comparirà grande anche nel piccolo: e siccome di un uomo, che cammina per una via conducente ad una meta, si giudica che continuando a camminare vi arriverà; così giudicherassi, che un virtuoso, istradato su la via della perfezione, proseguendola con costanza vi giugnerà col tempo sicuramente. Posso peraltro asserire, come già ho detto sopra, che nessuno de' moderni pittori, de' quali vediamo le opere, ha cercata la via della più alta perfezione; e non credo nemmeno, che l'arte verrà più portata a quel sublime grado di bellezza, e di perfezione, in cui si trovò presso gli antichi Greci, fuorchè nel caso che la medesima ritrovi nella florida Italia un' altra Atene.

10. Questo è quello, che ho voluto dire della bellezza. Essa dunque è la perfezione formata, e visibile della materia; siccome la perfezione assoluta è uno spirito invisibile. La perfezione della materia consiste nella sua conformità colle nostre idee, le quali consistono nella cognizione della destinazione di essa materia: una cosa è perfetta quando non ha che una idea, e che

la

la materia è del tutto conforme alla medesima. Le perfezioni sono distribuite nella natura come tanti uffizj: quella cosa, che più è capace, ed atta ad adempire il suo uffizio, è nel suo genere la più perfetta; perciò anche il brutto diventa qualche volta bello per via del suo uffizio. La cosa, che non ha che un motivo del tutto conforme alla sua materia, è di un rango maggiore di bellezza di quella, che ha diversi motivi: ciò, che ha più di spirito, è più sublime di ciò, che ha più di materia: lo spiritoso ha il potere di dare della sua perfezione al materiale, e questo la può ricevere. Bisogna dunque che il professore, il quale vuol fare qualche cosa bella, si proponga di andar gradatamente dalla materia in su; di non far cosa alcuna senza ragione; niente di superfluo, e niente che sia morto; poichè questo guasta ogni cosa dove entra. Il suo spirito deve cercare di dar la perfezione alla materia per mezzo della scelta: lo spirito è la ragione del pittore: questa ragione deve aver l'impero su la materia; e il suo maggiore sforzo deve essere di determinare i motivi delle cose, e di seguitare in una intiera opera un motivo principale, acciò vi apparisca un motivo solo di bellezza, il quale poi sia distribuito sino nella minima parte dalla materia. Conviene, che scelga il più atto della natura per rendere chiaro, ed intelligibile il suo pensiere a chi lo vede. Come la natura ha distribuite le sue perfezioni per gradi; così deve fare anche il pittore, con dare a ciascuna cosa un significato diverso, ma tutti diretti verso il significato principale: allora lo spettatore distinguerà in ciascuna cosa l'idea, ed in tutte insieme il motivo dell'opera, che loderà come perfetta, quando la materia di ciascuna cosa sarà conforme alla sua idea; e allora l'anima sua sentirà la bellezza dell'opera, la quale provenendo da tutte le parti, concorre a commuoverla; poichè avendo ciascuna parte il suo motivo, e spirito, tutta l'opera sarà piena di spirito, e per questo sarà bella, ed avrà il più alto grado della perfezione della materia.

11. Come l'autore della natura ha posta una perfezione in ogni cosa, e ci fa apparire tutta la natura ammirabile, e degna di lui; così deve anche il pittore mettere, e lasciare in ogni tratto, e persino in ciascuna pennellata un contrasegno del suo sapere, acciò l'opera sua sia sempre, e da tutti stimata degna di un'anima ragionante.

PAR-

PARTE SECONDA

DEL GUSTO

CAPO I.

Origine di questo nome nell'arte.

12. TUtte le opere umane sono imperfette; e se alcuna di esse viene stimata perfetta, egli è perchè non se ne conoscono i difetti. Non sono le perfezioni dell' uomo, e delle sue opere, che una similitudine, ed un'ombra della vera perfezione; e perciò si usa nella pittura il termine di *gusto* per significare, che un'opera può avere un gusto di perfezione senza essere veramente perfetta. Questo gusto nella pittura è in parte simile a quello della gola; poichè siccome questo tocca la lingua, ed il palato, così quello tocca, e muove gli occhi, e l'intelletto. In amendue questi gusti sono molti gradi, che tutti si comprendono sotto la stessa denominazione; e siccome molte cose sono di un gusto dolce, amaro, o agro, senza che l'amaro, l'agro, o il dolce sieno di ugual forza; così havvi anche nella pittura il grande, il delicato, ed il forte, e ciascuno di questi in diversi gradi.

CAPO II.

Spiegazione del gusto.

13. TUtto quello, che non tocca, e non muove l'uomo, non gli può piacere: e nessun cibo gli dà gusto se non ha uno, o un altro sapore distinguibile. Nell' istessa maniera è necessario anche nella pittura, che ciascuna cosa, che vede l'occhio, tocchi i suoi nervi per piacere al medesimo. Questo è il gusto; ed è equivalente allo stile, o metodo, che è diverso in ciascun uomo; con questo sol divario fra l'uno e l'altro, che il metodo si trova in genere o buono, o cattivo, e viene giudicato secondo la sua bontà; laddove il gusto può esser lodato, ancorchè abbia minor perfezione: e siccome si chiama dolce, o agro

agro un cibo benchè abbia pochiſſimo di tal ſapore; così anche un quadro può eſſer di buon guſto benchè ſenza perfezione. Il guſto nella pittura può anche eſſer bene, o mal aſſuefatto, come quello della gola; poichè l'occhio ſi avvezza come ſi avvezza la lingua. I cibi, e le bevande forti guaſtano il guſto; ma i leggeri conſervano il ſenſo delicato della lingua. Lo ſteſſo ſuccede nella pittura: le coſe sforzate, e troppo caricate guaſtano il guſto dell'arte; ma le coſe ſemplici, e belle avvezzano l'occhio ad un ſenſo delicato. Che vi ſieno uomini, i quali non ſi ſentano toccati ſe non che dalle coſe sforzate, e caricate, ciò proviene dal groſſolano loro ſenſo, ed intelletto: quelli poi, che amano ſoltanto le coſe molto fredde, hanno per lo più il ſenſo troppo delicato; e queſta diverſità di ſenſo, e d'intelletto ſi trova non meno nei dilettanti, che nei profeſſori delle belle arti.

CAPO III.

Determinazione, e regole del buon guſto.

14. IL miglior guſto, che poſſa dare la natura, è quello di mezzo; poichè piace a tutti gli uomini in genere. Il guſto è quello, che determina il pittore alla ſcelta; e dalla di lui ſcelta ſi giudica, e ſi conoſce ſe il di lui guſto ſia buono, o cattivo. Buono, e ottimo è ſempre quello, che ſi trova in mezzo fra i due eſtremi; e ogni eſtremo è cattivo.

15. Le opere di pittura, che comunemente ſi ſogliono dire, e ſtimare di buon guſto, ſono quelle, in cui o ſi vedono ſolamente ben eſpreſſi gli oggetti principali; oppure vi ſi oſſerva una facilità tale nell'eſecuzione, che la fatica non compariſca. Amendue queſti metodi piacciono, e fanno prendere un gran concetto dell'autore, che ſi crede abbia ſaputo tutto, per avere ſcelto così bene le coſe principali; o che abbia ſaputo aſſai, per aver fatto le coſe con tanta facilità.

16. Il guſto grande conſiſte nello ſcegliere le parti grandi tanto dell'uomo, quanto di tutta la natura, con naſcondere le parti ſubordinate, e piccole, ove non ſono aſſolutamente neceſſarie. Il guſto mediocre è quello, che eſprime il grande, ed

il piccolo nella ſteſſa maniera; onde il tutto diventa mediocre, e quaſi ſenza guſto. Il guſto piccolo poi eſprime diſtintamente tutte le coſe minime; onde il tutto diventa piccolo. Il guſto bello finalmente è quando ſi eſprime tutto il più bello della natura. Queſto è ſuperiore al guſto mediocre, e molto più al guſto ordinario, e vile, che non trova altro, che il cattivo, ed il brutto della natura. Nella ſteſſa maniera potrebbe confrontarſi il guſto dilettevole, il ſignificante, ed altri, che ſi potrebbero nominare.

17. Il guſto è quello, che nel pittore produce, e determina uno ſcopo principale, e che gli fa ſcegliere, o rigettare ciò, che al medeſimo conviene, o che gli è contrario: ond' è che qualora ſi vede un'opera, in cui il tutto è eſpreſſo ſenza diſtinzione, e ſenza varietà, ſi dice eſſere ſtato l'autore affatto ſenza guſto; poichè non vi ſi oſſerva niente di particolare, e ſimili opere reſtano, per così dire, ſenza ſignificazione. L'opera d'ogni pittore rieſce ſecondo la ſua ſcelta; il che s'intende del colorito, del chiaroſcuro, de' panneggiamenti, e d'ogni altra coſa relativa alla pittura. Se ſi ſceglieranno le coſe più belle, e più grandi, ſi faranno opere del miglior guſto. E' bello tutto ciò, che fa vedere le buone qualità di una coſa; e brutto è quello, che ne moſtra ſoltanto le cattive, e le brutte. Conſideri dunque il pittore ciaſcuna coſa, con vedere ciò, che deſidererebbe, che foſſe nella medeſima; e ſcelga poi in eſſa quelle parti, che poſſono più accoſtarſi al ſuo deſiderio, poichè queſte ſaranno bellezze. Dall' altra parte conſideri quello, che vorrebbe che non vi foſſe, e lo rigetti, perchè ciò non è che brutto.

18. Dal conſiderare le qualità delle coſe proviene il ſignificato, perocchè neſſuna coſa ſignifica ſe non ſecondo le ſue qualità. Ordinariamente è buono quello, che è benefico, e gradevole ai noſtri ſenſi; ed interamente cattivo è tutto quello, che offende i noſtri occhi, ed il noſtro intelletto, e che ſi dimoſtra contrario ai medeſimi. Tutto ciò, che non è conforme alla ſua cauſa, ed alla ſua deſtinazione, e tutto quello, che è contrario al ſuo uffizio, o della di cui eſiſtenza non ſi comprende il motivo, e non ſi ſa perchè abbia queſta, o quella forma, offende l'intelletto. All' occhio poi è contrario tutto ciò, che sforza troppo i ſuoi nervi. Da ciò procede, che alcu-

cuni colori, come pure il chiaroſcuro allorchè è troppo rilevato, ci ſtancano; ed i colori troppo vividi, e troppo ſtaccati l'uno dall'altro ci ſono diſguſtoſi, perchè traſportano l'occhio con ſomma celerità da un ſentimento all'altro, e producono con ciò uno sforzo, e tenſione troppo precipitoſa de' nervi, che dà della pena all'occhio medeſimo. Per lo ſteſſo motivo ci è tanto piacevole l'armonia, perchè moſtra ſempre le coſe di mezzo fra i due eſtremi. Convien peraltro riflettere, che eſſendo la pittura compoſta di molte parti, non vi è ſtato profeſſore, che abbia avuto un guſto egualmente buono in tutte; ma ſpeſſo in una parte ha ſaputo ſcegliere aſſai bene, in un'altra molto malamente, ed in alcune niente affatto. E queſto appunto forma la diſtinzione del guſto fra i più celebri profeſſori, come ſi ſpiegherà in appreſſo.

CAPO IV.

Come ſi accordi il buon guſto coll' imitazione.

19. L'Imitazione è la prima parte della pittura, ed in conſeguenza la più neceſſaria, ma non già la più bella. Quello, che è neceſſario, non è mai il più ornato; poichè il neceſſario dimoſtra povertà, e gli ornamenti ſono ſegno d'abbondanza. Or ſiccome la pittura, generalmente parlando, ſi trova nel mondo più per ornamento, che per neceſſità, e ciaſcuna coſa deve eſſere ſtimata ſecondo la ſua prima cauſa o per buona, o per cattiva; così deveſi preferire nella pittura l'ornamento alla neceſſità: e perciò è anche più ſtimabile il pittore, che ha molto dell'ideale, di quello che non poſſiede ſe non che la mera imitazione. Eſſendo però l'arte compoſta di ambedue queſte parti, quello ſarà il più gran maeſtro, che le poſſederà tutte due. Queſte due parti appartengono l'una all'altra, e ſi uniſcono nella ſeguente maniera; cioè, l'idea, che è la prima genitrice del guſto, è come l'anima, di cui l'imitazione forma il corpo. Queſt'anima, oſſia ragione, deve ſcegliere da tutto lo ſpettacolo della natura quelle parti, che ſono le più belle ſecondo tutte le idee umane; ma non deve crear nuove parti, che non ſi trovino nella natura, mentre allora ſi diminuirebbe l'arte, e perderebbe, per così dire, il ſuo corpo; onde le ſue

bellezze diverrebbero oscure agli uomini. Dico perciò, che per questa idea non intendo altro, che la buona scelta, che si deve fare delle cose naturali, e non già una invenzione di cose nuove. Se dunque un quadro è fatto in maniera tale, che vi apparisčano le più belle parti della natura, e che ciascuna parte dimostri la verità, e la naturalezza; si vedrà nel tutto un buon gusto, senza pregiudizio della parte dell'imitazione.

CAPO V.

Al buon gusto è contraria la maniera.

20. QUi convien fare un altro riflesso, ed è quello della differenza, che passi tra il gusto di un pittore, e ciò che nell'arte chiamasi maniera. Il gusto consiste, come più volte ho detto, nella scelta. La maniera è una specie di bugia, ossia finzione, ed è di due specie: cioè, una, che vien fatta con tralasciare molte parti; ed un'altra, che inventa, e crea molte parti nuove. Si vedono degli esempi e dell'una, e dell'altra. Coloro, che hanno cercato il grande, alle volte hanno tralasciato tante parti, che anche l'essenziale dell'oggetto stesso è restato mutilato, e guasto: altri poi hanno voluto migliorare, e correggere le cose da loro scelte, facendo il grande più grande, il piccolo più piccolo, ed eccedendo così in tutta la natura, tanto nelle forme, e nel disegno, quanto nel colorito, nel chiaroscuro, ed in tutte le parti dell'arte. Il vero gusto, che più si accosta alla perfezione, è quello, che sceglie dalla natura il meglio, ed il più utile, con rigettare il meno utile, e con serbare tutto l'essenziale di ciascuna cosa: allora tutto riesce vero, e di ottimo gusto, poichè in tal guisa la natura viene migliorata bensì, ma non mutata, come succede nella maniera.

CAPO VI.

Storia del gusto.

21. POichè tutte le cose umane sono imperfette, e del buono non ci è restato altro, che l'arbitrio di scegliere; tutto il buono delle nostre operazioni consiste nella scelta; ed è vera-

ramente grande colui, che conoſce il valore di ciaſcuna coſa, ed in conſeguenza ſa diſtinguere quale ſia la più, o la meno grande, e la più ſtimabile, affine di cominciare dalla più grande, applicarvi il ſuo ſpirito, e fiſſare ogni ſuo deſiderio ſu l'eſecuzione di coſe degne, e grandi. Con queſto modo di penſare, e di operare ſi ſono contradiſtinti tutti gli eccellenti, e celebri uomini dell' arte dagli antichi Greci fino a noi. I più grandi hanno conoſciuto ciò, che nella natura è il più degno, e ſu quello hanno fatto tutto il loro ſtudio, e impiegata tutta la diligenza, ed induſtria: i mediocri poi ſi ſono attaccati al mediocre, credendo, che in ciò conſiſteſſe tutta l'arte; ed i piccoli finalmente ſono reſtati incantati dal piccolo, e dalle minuzie, prendendole per coſe principali, ſintantochè poi l'umana ſciocchezza è arrivata a paſſare dal piccolo all' inutile, dall' inutile al brutto, e dal brutto al falſo, ed alle chimere. I primi, che hanno avuto un guſto grande, ſono ſtati i Greci (non intendo quì parlare de' primi inventori dell' arte, ma bensì di quelli, che l'hanno portata al più alto grado di bellezza, e di buon guſto.) Conoſcevano eſſi, che le arti ſono fatte per gli uomini; che l'uomo niente ama tanto, quanto sè ſteſſo; e che perciò anche l'uomo deve eſſere il più degno oggetto dell' arte; onde impiegavano la più grande diligenza in queſta parte della natura. Eſſendo l'uomo ſteſſo più degno di quello che ſiano i ſuoi abiti, lo dipingevano, e formavano per lo più nudo; eccettuato ſoltanto il ſeſſo femminile, non permettendolo la decenza, e la verecondia. Comprendevano eſſer l'uomo l'opera più degna della natura per la comodità, e ſimetria della ſua formazione, la quale deriva dal ſuo aſpetto, e dall' ottima diſpoſizione, ed ordinazione de' ſuoi membri; onde furono i primi ad applicarſi principalmente alla proporzione. Oſſervavano finalmente, che la forza dell' uomo conſiſte in due movimenti principali; cioè nel ritirare i ſuoi membri, e nell' eſtenderli dal corpo, oſſia dal centro; e queſta oſſervazione apriva loro la ſtrada allo ſtudio dell' anatomia, e ſomminiſtrava le prime idee di un ſignificato, e di una eſpreſſione. I loro uſi, e coſtumi giovavano molto a ſimili oſſervazioni. I loro giuochi publici ne facevano naſcere il penſiere, e con queſto penſare arrivarono a conoſcere la cauſa di quello, che vedevano. Indi ſi elevarono colle loro idee fino alle loro deità, e preſero dall' umana

natura quelle parti, che più si confacevano colle immaginarie qualità de' loro dei. In questa maniera cominciarono a sceglie-re, e a rigettare nella forma di questi dei figurati tutte quelle parti, che contrasegnavano l'umana debolezza: onde li facevano bensì di figura umana, come la più perfetta in tutta la natura, ma non colle umane qualità, e indigenze. Così venne generata la bellezza. Finalmente trovarono i gradi di mezzo tra la deità, e la comune umanità: unirono queste due parti, ed inventarono così la forma de' loro eroi; onde l'arte arrivò allora al grado il più sublime, poichè con questa unione del divino, e dell' umano vennero in cognizione di tutti i propri significati del buono, e del cattivo nelle forme. Oltre il fin quì detto ebbero ancora occasione per mezzo de' loro usi di esercitarsi nelle cose accidentali, come sono i panni, gli animali, ed altre cose simili; ma queste parti non erano stimate che per quello, che meritano, finchè l'arte restò soltanto fra gli spiriti elevati. Allorchè però anche gli animi vili intrapresero l'arte; ed il giudizio delle opere non più dovette farsi dai savj, e dai filosofi, ma bensì dai ricchi, dai re, e dai signori; le arti decaddero a poco a poco, e degenerarono in bagattelle, e in minuzie nella maniera, che ho detto di sopra; talmentechè già in que' tempi si formavano delle cose sciocche, inverisimili, e false. In tal guisa, verbigrazia, si sono introdotti i lavori grotteschi, ed altri. Sin da quel tempo l'arte non era più soggetta alla ragione abbandonata unicamente al caso. Se vi era qualche signore di buon gusto si contentava di animare alcuni artisti all' imitazione di quelli, che già in quel tempo chiamavansi antichi; e la bellezza nelle opere non era più guidata dalla ragione, ma soltanto dagli occhi. Si operava su la maniera degli antichi senza comprendere, nè servirsi de' loro motivi. La gran differenza, che da ciò proviene nelle opere, si è, che le cose prodotte dalla pura imitazione restano sempre ineguali in sè stesse; e sembra alle volte, che una parte sia fatta da qualche grand'uomo, e l'altra da un ignorante. Perciò è necessario, che il pittore, il quale imita, cerchi non solo d'imitare l'opera, ma anche i motivi del suo modello. Allorchè poi vi sono stati successivamente varj gran signori di buon gusto, come succedette sotto alcuni imperatori romani, si vide subito qualche lume nell' arte, che peraltro si estinse ben presto quando restò mancante

d'ali-

d'alimento. Così l'arte, e il ſuo guſto ſono andati creſcendo, e decadendo, ſinchè finalmente ſi annientò affatto allorchè gli artiſti per ignoranza cominciarono a lavorare ſoltanto per uſo, e a guiſa di meccanici. Quindi l'arte ſteſſa venne in diſpregio non meno preſſo i ſavj, e i grandi, che preſſo tutto il publico, e reſtò priva de' mezzi d'inalzarſi, poichè non era aſſiſtita dal biſogno umano, come lo ſono le altre arti, e ſcienze; eſſendo eſſe piuttoſto un ſegno d'abbondanza, e di ſapere, che di neceſſità: e perciò doveva naturalmente reſtare nell'obblivione in que' ſecoli barbari, in cui la terra, e in iſpecie l'Europa, era inondata da guerre, e gli uomini ſi occupavano principalmente in devaſtamenti, e in vicendevoli oppreſſioni.

22. Quando finalmente il mondo ſi riſvegliò da queſto terribile letargo, e cominciò a rimetterſi in qualche aſpetto di buon ordine, anche le arti rinacquero, per così dire, dal loro niente. Alcuni artiſti, avanzi miſerabili della oppreſſa Grecia, che ſoltanto ſapevano qualche coſa della pittura, perchè le immagini erano in uſo nella chieſa cattolica, riportarono l'arte in Italia, ma tanto deforme ed imperfetta, che non vi ſi diſtingueva che la volontà di dipingere; e la loro povertà, ſeguitata al ſolito dal diſpregio, non permetteva loro d'inalzarla (a).

23. Quando la pittura cominciò ad incontrare il genio degl'Italiani allora ricchi, e felici, eſſa venne tratta alquanto dalle tenebre da diverſi uomini di genio, fra' quali ſi diſtingueva principalmente Giotto. Ma ſiccome la ſcelta non può precedere la cognizione; quindi è, che tutti quelli, che furono prima di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano, non cercavano ſe non che la pura imitazione; e così non vi era in quel tempo verun guſto, ed un quadro era in certa maniera un caos. Alcuni volevano imitar la natura, e non potevano: altri, che avrebbero potuto imitarla, non lo facevano, ma volevano ſcegliere ſenza ſapere come ſi ſceglie. Nel tempo finalmente de' tre grandi lumi della pittura, cioè de' ſudetti Raffaello, Coreggio, e Tiziano, la pittura come la ſcultura vennero inalzate da Michelangelo ſino alla ſcelta, e da queſta ſcelta nacque il guſto nell' arte. Eſſendo però l'arte una imitazione di tutta la natura, eſſa è troppo vaſta per l'umano intelletto, e ſarà ſempre imperfetta preſſo gli uomini. Tali erano i pittori prima del tempo de' tre grandi uomi-

(a) Si veda appreſſo la *Lettera ſopra il principio, progreſſo, e decad. delle arti del dis.* Fea.

mini, de'quali parliamo. Sceglievano imperfettamente, e tralasciavano per ignoranza or questa, or quella parte essenziale. Ma quando vennero questi tre luminari, ciascun di loro si scelse una parte singolare della natura, con far sopra quella tutta la sua applicazione, e far consistere, per così dire, tutta l'arte in quella parte. Raffaello scelse l'espressione, che trovò nella composizione, e nel disegno. Il Coreggio prese il dilettevole, e lo trovò in certe forme, principalmente però nel chiaroscuro; e Tiziano finalmente abbracciò l'apparenza di verità, che trovò massimamente ne' colori. Il più grande fra loro era naturalmente quegli, che possedeva la parte più importante: ed essendo l'espressione senza dubbio la più utile, e la più importante parte della pittura, Raffaello è incontrastabilmente il maggiore di questi tre. Dopo di lui segue il Coreggio, poichè il dilettevole è come la seconda parte importante della pittura: e siccome la verità è piuttosto un dovere, che un ornamento, Tiziano non è che il terzo nell' ordine; ma tutti tre son grandi, poichè ciascuno era in possesso di una parte principale della pittura. Tutti quelli, che sono stati dopo di loro, non hanno avuto che una porzione di quella parte rispettiva, che essi possedevano; onde resta inferiore il loro gusto. Essendo però l'ideale la più sublime parte di tutta l'arte, gli antichi Greci sono stati più grandi di tutti; poichè la scelta del loro gusto comprendeva tutte le perfezioni sensibili. Se avessi a dire il mio sentimento sulle vie, per cui arrivarono ad un tal grado di perfezione, ne addurrei le seguenti cause: primieramente, perchè non intrapresero a coltivare un campo tanto vasto; onde potevano con un talento eguale a quello di uno de' moderni arrivare assai più oltre; e perciò si sono avvicinati assai più al centro della perfezione: secondariamente, perchè presso di loro gli sciocchi non giudicavano delle opere, come pur sovente succede presso di noi; ma un tal giudizio era riservato ai savj, ed ai filosofi, come già ho detto in un altro luogo. Ora un uomo savio giudica sempre delle opere fatte da un altro con umanità, e discrezione: al contrario gli sciocchi, e gl'ignoranti non cercano altro che di malignare, disprezzare, e farsi quasi un passatempo dell' altrui pregiudizio. Cercando pertanto gli antichi più di noi la perfezione, essi prendevano una parte separata dell' arte: cominciavano dal più necessario, e procuravano piuttosto

ſto di perfezionar quello, che d'intraprendere molto, e reſtare imperfetti. Noi all'oppoſto ci contentiamo di comparir perfetti agli occhi degl'ignoranti, e degli ſciocchi, il denaro de'quali ci alletta più che l'applauſo del ſavio, il quale non ci dà moneta; e la deferenza verſo il dilettante prevale alla ragione, e alle regole dell'arte. Siamo debitori della bellezza nelle arti a que'popoli, preſſo de' quali non i beni di fortuna, ma la ragione, ed il ſapere determinavano la grandezza, e la ſtima di un uomo; e dove un filoſofo era chiamato il più grand' uomo nella città, ed il virtuoſo nelle arti era detto filoſofo (a). In tali paeſi, e fra nazioni ſimili le arti arrivavano alla grandezza: e ſiccome quelle più non eſiſtono; così è difficile, che a' tempi noſtri eſſe ritornino a quello ſteſſo grado di elevazione. Se pertanto qualche odierno artiſta, non oſtante il male univerſale, voleſſe cercare il buon guſto nella pittura, io gli additerò quì la ſtrada, ed i mezzi, per cui potrà giugnervi, e ſenza de'quali è in oggi quaſi impoſſibile di conſeguirlo.

CAPO VII.

Iſtruzione al pittore per conſeguire il buon guſto.

24. DUe ſono le vie, che conducono al buon guſto, qualora la ragione ne ſia la guida. L'una, che è la più difficile, è quella di ſcegliere dalla natura ſteſſa il più utile, ed il più bello. L'altra più facile, ſi è di apprendere dalle opere, in cui la ſcelta ſi è di già fatta. Per la prima ſono arrivati gli antichi alla perfezione, vale a dire alla bellezza, ed al buon guſto. La maggior parte de' moderni però, dopo i tre ſudetti gran lumi, vi ſono pervenuti per la ſeconda ſtrada. I tre accennati valentuomini hanno battuta non ſolo la prima ſtrada, ma anche un' altra di mezzo tra la natura, e l'imitazione.

25. Conſeguire il buon guſto per via della natura è aſſai più difficile, che per mezzo dell' imitazione; perchè vi ſi richiede una ſpecie di diſcernimento, e ſpirito filoſofico per diſtinguere nel compleſſo delle coſe naturali il buono, il meglio, e l'ot-

(a) Di tutto queſto ſi parlerà meglio appreſſo nel *Frammento d'un diſcorſo ſopra i mezzi per far rifiorire le belle arti in Spagna*. Il noſtro Autore ha equivocato in tutti queſti, ed altri luoghi, parlando iſtoricamente di varie coſe dei Greci, che noi rettificaremo con quella preciſione, che ſarà poſſibile. FEA.

e l'ottimo. Nell' imitazione è più facile il fare una tal distinzione, giacchè si conoscono, e si comprendono le opere degli uomini più facilmente che quelle della natura. Per arrivare pertanto alla vera maniera d'imitazione, fa d'uopo di non abusarsene, ma di pensare delle opere dei grandi professori, come essi hanno pensato della natura; altrimenti si resterà superficiale, senza comprendere mai la ragione della bellezza di quelle. Siccome peraltro l'uomo nella tenera sua infanzia deve essere alimentato nel modo, che richiede la debole sua digestione, fino che col crescere degli anni, e delle fibre divenga capace a servirsi di alimenti più grossi, e sostanziosi; così devesi procedere anche col debole intelletto di un giovane principiante nell' arte: non bisogna dargli subito de' cibi, e bevande forti, vale a dire, non si deve mettergli avanti dal bel principio cose difficili, e grandi idee; altrimenti il suo intelletto diverrebbe erroneo, e falso; oppure si metterebbe in presunzione, e in superbia, essendo molto portati i principianti a lusingarsi di saper tutto ciò, che loro ha detto il maestro. Deve esser alimentato lo scolare nel principio col latte il più puro dell' arte, vale a dire, colle opere le più perfette de' celebri professori, le quali come debbansi giudicare, e distinguere, si vedrà in appresso. Non deve neppur vedere, e molto meno imitare da principio opere imperfette, o brutte; ed anche le belle egli deve soltanto imitarle con esattezza senza molto entrare nella causa della loro bellezza. Così egli acquisterà una precisione, e giustezza d'occhio, che è lo strumento, e il requisito il più necessario di tutta l'arte. Allorchè sarà arrivato a questo segno egli potrà cominciar a pensare con giudizio, e con discernimento sulle opere de' gran professori, indagando le loro idee, ed i loro motivi; e ciò si farà nella seguente maniera. Si guardino tutte le opere, per esempio, di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano, esaminando tutto ciò, che in ciascun quadro si trova di bello; e allorchè si vedranno nelle opere di ciascuno di essi alcune parti, e cose sempre ben eseguite, e perfezionate, ciò dimostra che quelle parti sono state l'oggetto principale, e la scelta di quel professore. Quelle altre parti poi, che si veggono soltanto in qualche loro opera ben eseguite, e perfezionate, e nelle altre no, danno a conoscere, che non formavano il di lui scopo principale; onde nelle medesime non si deve cercare il di lui gusto, nè la causa del-

della bellezza delle di lui opere. Sono però nella pittura due parti principali, che dinotano la bellezza, cioè la forma, e i colori, ed alla prima appartiene anche il chiaroſcuro. Colla forma s'individuano tutte le eſpreſſioni delle diverſe paſſioni umane; e coi colori tutte le qualità delle coſe, cioè il duro, e il morbido, l'umido, e l'aſciutto, ed altro ſimile. Raffaello poſſedeva l'eſpreſſione in un grado perfettiſſimo, e queſta è la cauſa della bellezza delle ſue opere: eſſa ſi trova in tutte, tanto nelle più belle, che nelle inferiori. Nelle belle ha ſpeſſe volte buon chiaroſcuro; talvolta anche buon colorito; ma queſto genere di bellezza non è venuto nelle ſue opere penſatamente, ma ſoltanto per via dell' imitazione della natura; onde conviene cercar in eſſe opere, ed apprendervi ſoltanto la parte dell' eſpreſſione. La perfezione dell' eſpreſſione conſiſte in ciò, che verbigrazia in un quadro ſtoriato, un uomo adirato, giocondo, malinconico, o da altre paſſioni affetto, ſia rappreſentato talmente ſulla riſpettiva paſſione, che non poſſa ſignificar altro, e che lo ſignifichi appunto in quella proporzione, e miſura, che richiede il ſoggetto, che ſi rappreſenta; dimodochè poſſa conoſcerſi dalle figure la ſtoria, ſenza eſſere coſtretto di ſpiegare colla ſtoria le figure. Se nella ſteſſa maniera ſi guardino le opere del Coreggio, vi ſi oſſerverà maggior allettamento, che in qualunque altro pittore. Biſogna pertanto, che ſi ſappia in che conſiſta queſto diletto. La pittura diventa dilettevole per via degli occhi, e queſti trovano il loro piacere nella quiete. Per procurar loro queſta quiete, e queſto diletto non vi è parte più adattata nella pittura che il chiaroſcuro, e l'armonia; e queſte erano le parti principali del Coreggio. Si oſſervino tutte le opere di lui, e in tutte ſi troveranno queſte parti oſſervate. Nel mentre che egli cercava la quiete degli occhi, trovava anche la grandezza delle forme; poichè tutto il piccolo è più faſtidioſo agli occhi di quel che lo ſia il grande; ed ecco tutta la cauſa della di lui bellezza. Tiziano finalmente cercava la verità, ma non per la ſteſſa ſtrada di Raffaello. Queſti rappreſentava l'uomo intiero, e principalmente l'anima, ed i ſentimenti, e le paſſioni; Tiziano però cercava la verità ſoltanto nella materia sì dell' uomo, che di ogn' altra coſa; onde ſi applicò ad eſprimere l'eſſere, e le qualità delle coſe con que' colori, che loro ſono propri, e vi riuſcì a maraviglia. Nelle

ſue opere ciaſcuna coſa ha que' colori, che propriamente deve avere. La carne da lui dipinta ſembra aver ſangue, graſſo, umido, muſcoli, e vene, e con ciò produce quella grande apparenza di verità. Queſta è dunque la parte, che ſi deve cercare preſſo di lui, e che ſi troverà in tutte le ſue opere tanto nelle più perfette, che nelle inferiori.

26. Erano queſte le cauſe degli effetti, e delle bellezze di queſti tre uomini celebri; e con queſto ſteſſo metodo devono cercarſi le bellezze, e le cauſe di eſſe anche nelle opere di qualunque altro gran pittore. Ho dimoſtrato qual ſia queſto metodo, allorchè ho detto doverſi oſſervare ciò, che coſtantemente ſi trova in tutte le opere di un tale. In queſta maniera ſi arriva a comprendere i motivi dei ſudetti tre pittori, che provengono dai loro ſentimenti naturali; ed ora ſpiegherò come abbiano potuto giugnere a farſi di queſti ſentimenti un guſto proprio. Conviene dunque ſapere, che queſti erano ſavj, ed avevano una ſpecie d'intelletto filoſofico, come già ho detto in altra occaſione; onde comprendevano, che l'uomo non può eſſere perfetto in tutte le parti, e perciò ſceglieva ciaſcuno di loro quella parte, in cui credeva, che conſiſteſſe la più grande perfezione, e con cui poteſſe muovere, e piacere prima a sè ſteſſo, e quindi agli altri. Tutti tre avevano dunque la ſteſſa intenzione, e la ſteſſa mira, cioè di piacere, e di muovere; ma neſſuno può conſeguire queſto intento in opere materiali, ſe non vi fa vedere la cauſa, e queſto effetto eſſere ſtato prodotto in lui ſteſſo da una cauſa ſimile nella natura. Queſto appunto è il caſo di quei profeſſori. Eſprimevano ciò, che avevano ſentito. Che poi ciaſcuno di loro abbia preſa una parte ſingolare, e l'uno diverſamente dall' altro, ciò è provenuto dalla proprietà de' loro riſpettivi temperamenti. Biſogna che Raffaello aveſſe de'ſenſi moderati, ed uno ſpirito, per così dire, bollente, che in lui produceva ſempre delle idee piene di eſpreſſione, e gli faceva trovar piacere in tutto quello, che molto ſignificava; che nel Coreggio ſi trovaſſe uno ſpirito mite, e molle, che gli dava un'avverſione a tutto ciò, che è troppo forte, e troppo eſprimente, e gli faceva ſcegliere ſoltanto il dilettevole, e il tenero; e che Tiziano finalmente aveſſe meno ſpirito che queſti due, e più di materiale; poichè ſentiva, e ſceglieva unicamente il materiale della natura. Raffaello reſta pertanto ſempre il primo.

27.

27. Ho detto nel principio, che il gusto proviene dal sapere scegliere queste, o quelle parti, con rigettare, e tralasciare quelle altre, che non hanno le qualità necessarie; ed in ciò è simile al gusto nelle arti quello del palato; poichè, come si chiama dolce, agro, amaro, ec. tutto quello, che non ha altro che quel tal sapore, o in cui lo stesso si trova almeno predominante; così anche nell' arte una cosa si dice dilettevole, vera, significante, ec. semprechè queste qualità non sieno intralciate, e fra di loro confuse; ma che una di esse vi predomini, e che tutto l'inutile ne sia stato rigettato. Così Raffaello nell' invenzione delle sue opere cominciò subito dalla espressione, in maniera che non mosse mai un membro ove ciò non fosse precisamente necessario, ed ove non avesse dell' espressione; anzi non diede in ciascuna figura, ed in ciascun membro neppur una pennellata senza qualche motivo, che servisse all' espressione principale. Dalla formazione dell' uomo fino al suo minimo movimento, tutto serve nelle opere di Raffaello ad un motivo principale; onde avendo egli rigettato tutto ciò, che non esprime, le sue opere sono piene di un gusto espressivo. La causa poi, per cui le opere di Raffaello a prima vista non piacciono egualmente a tutti, si è, che le sue bellezze sono bellezze della ragione, e non degli occhi; cosicchè non sono sentite subito dalla vista, ma soltanto dopo di aver penetrato nell' intelletto: ed essendovi molte persone di un senso intellettuale assai fiacco, esse non sentono niente affatto le bellezze di questo gran pittore. Siccome Raffaello si è proposto per iscopo principale l'espressione; così ha messo in ciascuna figura una espressione, o significato diverso, secondo che richiedeva la storia del suo quadro; e possedendo egli questa espressione in tutte le parti della pittura, come dirò appresso, essa è divenuta il suo gusto proprio, e particolare. Nella stessa maniera, cioè con tralasciare tutto l'inutile, e che non serviva all' oggetto principale, hanno acquistato il Coreggio il gusto del grato, e del dilettevole, e Tiziano quello della verità.

28. Per non lasciare veruna oscurità in questa piccola opera, passerò ora a spiegare anche più diffusamente il gusto di questi tre uomini celebri, con esaminarlo, e dilucidarlo per tutte le parti della pittura tal quale l'ho trovato nelle loro opere, ed in ciascuna parte delle medesime. Comincerò dal *disegno*, con

passare indi al *chiaroscuro*, al *colorito*, alla *composizione*, ai *panneggiamenti*, e all'*armonia*, per confermare così in fine ciò, che di già ho detto del loro gusto.

PARTE TERZA.

ESEMPI DEL GUSTO.

CAPO I.

Considerazioni sul disegno di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano; e su l'intenzione, ch'eglino hanno avuta nella scelta del medesimo.

29. Raffaello non era sempre uguale a sè medesimo. Cominciò anch'egli nell'arte dall'abbiccì prima di poter esprimere le sue intenzioni. Ebbe però la sorte di nascere nel tempo della innocenza, e della vera infanzia dell'arte; onde non imparò dal bel principio che ad imitare la pura verità; e questa per appunto lo condusse ad una grande giustezza d'occhio, la quale in appresso gli servì di base, e di fondamento per il magnifico edifizio della sua professione. Sino a quel momento egli non sapeva ancora che vi fosse una scelta; ma allorchè vide a Firenze le opere di Leonardo da Vinci, e di Michelangelo, si risvegliò il suo grande spirito; ed il suo cocente intelletto venne spinto a pensar più oltre della semplice imitazione. Avevano bensì queste opere una specie di scelta, e di grandezza; ma siccome in loro stesse non erano sufficientemente belle, non potevano servir di guida al nostro Raffaello per trovare la via certa della scelta, e del buon gusto; poichè una cosa per essere atta a comunicarsi ad altri, e da servire di vero modello, deve essere non solamente buona, ma perfettamente bella. Restò egli pertanto ancora per qualche tempo in una specie di oscurità, e si avanzava soltanto con passi lenti; ma quando finalmente vide in Roma le opere degli antichi, allora lo spirito suo trovò per la prima volta ciò, che a lui si confaceva, e che poteva infiammarlo. Aveva egli posto per base ferma la giustezza dell'occhio; onde non gli riuscì difficile d'imitare gli antichi nella stessa maniera che prima aveva imitata la natura; ma con

con tutto ciò non lasciò mai la bella usanza di seguitar sempre la natura, ed imparava soltanto dagli antichi a scegliere bene dalla medesima. Trovò che essi non l'avevano seguitata generalmente in tutte le minuzie, scegliendone soltanto il bello, e il necessario, e rigettando il superfluo; onde riconobbe consistere una delle cause principali della bellezza degli antichi nelle loro proporzioni, e perciò migliorò prima l'arte in questa parte. Comprese inoltre, che nell' ammirabile costruzione del corpo umano l'articolazione delle ossa, e delle membra formava la loro agilità, e che gli antichi vi avevano fatto il maggiore studio, ed usata ogni diligenza. E così in questo, come in ogni altra cosa, non si contentò, come hanno fatto dopo di lui diversi altri bravi pittori, dell' esterna imitazione degli antichi; ma studiò, ed esaminò la causa della loro bellezza. Io non dubito neppure, che se Raffaello avesse avuta l'occasione di formare solamente delle figure ideali, egli si sarebbe assai più accostato alle opere degli antichi; ma siccome i costumi del suo tempo erano assai diversi da quelli degli antichi Greci, e già si erano convertite le grandi idee in piccole, e basse; egli col suo spirito, naturalmente portato al grande, non trovò negli usi del suo secolo cosa, che lo contentasse, fuorchè l'espressione. Questa trovò in parte negli antichi, ma più nella cognizione della natura: da quelli contentossi di prendere le forme principali, e bene spesso sceglieva nella natura ciò, che più ad esse si accostava; indi portato dallo stesso suo spirito grande, s' inoltrava all' esame dell' espressione di ciascuna forma separata; con che venne a conoscere, che certi lineamenti della faccia portano seco anche certe espressioni, e sono proprj a certi temperamenti; come pure, che ad una tal faccia appartengono tali, e tali membri, mani, piedi, ec., e questi univa egli con somma giustezza, uniformando così anche la faccia, e il resto ai movimenti della figura. Quando poi procedè all'esercizio del disegno, pensò sempre di nuovo sul principale motivo: prima alla misura, ed alle forme primarie; indi all'ossatura, ed articolazione; ai principali muscoli, e nervi, e finalmente ai muscoli più piccoli, e fino alle minime vene, e alle grinze ove occorrevano. Sempre però vedonsi distinte, e rilevanti nelle sue opere le parti principali; e se nel suo disegno manca qualche cosa, non sono certamente che parti minime, ed aci-

cidentali. Anche le ſue opere inferiori ſono teſtimonj del perſpicace ſuo intelletto; poichè ſe anche con poche pennellate vi ſegnava ſoltanto qualche coſa, eſſa era ſubito una coſa principale, ed importante; e ciò, che vi manca, è ſempre poco in confronto di quello, che vi eſiſte; il neceſſario non vi manca mai, ma il ſuperfluo ſempre. Egli è eſpreſſivo anche nel modo delle ſue pennellate: la ſua carne è tonda, i nervi dritti, le oſſa angolari, e ciaſcuna coſa lo è più, o meno, ſecondo le ſue proprie qualità; e in una parola tutto è verità nelle ſue opere.

30. Il fin quì detto potrà baſtare per chi ſi vuol prendere la pena di penſare da sè ſul propoſito del diſegno di Raffaello. Paſſerò ora a dir qualche coſa anche ſul diſegno del Coreggio.

31. Nacque il Coreggio undici anni dopo Raffaello, quando l'arte ſi trovava ancora nella ſteſſa ſemplicità. Cominciò egli a ſtudiar quaſi unicamente l'imitazione della natura; e ſiccome gli andava più a genio il grato, e il dilettevole, che il perfetto, ne trovò la via in principio per mezzo dell' uniformità, e con privare i ſuoi diſegni di ogni parte angolare, ed acuta. Quando poi s'inoltrò nell' arte, e fu convinto dal chiaroſcuro, che la grandezza delle parti molto conferiſce al dilettevole, allora cominciò a tralaſciar le minuzie, e ad ingrandire le forme, con evitare affatto gli angoli; e così produſſe una ſpecie di guſto grande anche nel diſegno, che non ſempre era conforme alla verità. Egli faceva li contorni ſerpeggianti: generalmente era il ſuo diſegno non troppo giuſto, ma grande, e dilettevole; onde non deveſi diſprezzare dal pittore ſtudioſo, ma biſogna cercare di cavar del mele anche da queſto fiore: vale a dire, prevalerſi di queſte bellezze ovunque ſi accordano colla natura, e dove lo permettono le circoſtanze, e le qualità delle coſe. Allorchè il Coreggio ha qualche volta diſegnata una, o un'altra parte ſopra un bell'oggetto, egli è anche giunto al bello per via dell'imitazione. E tanto baſti del diſegno di queſto pittore.

32. Tiziano fu di lui contemporaneo. Non ha egli altra parte nel diſegno fuorchè la natura, imitata aſſai bene ſempre chè l'ha trovata bella, giacchè poſſedeva una gran giuſtezza d'occhio, che era, per così dire, propria a tutti i pittori di quel tempo: e ſe tutti aveſſero ſaputo ſcegliere così bene come Raffaello, tutti avrebbero al pari di lui perfettamente diſegnato.

Non

Non mi accade dir altro ſul diſegno di Tiziano: onde paſſo alle rifleſſioni ſul chiaroſcuro di queſti tre profeſſori.

CAPO II.

Conſiderazioni ſul chiaroſcuro di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano.

33. RAffaello non aveva da principio alcuna idea del chiaroſcuro, e cercava ſoltanto d'imitare la natura. Siccome però la ſemplice imitazione ſenza ſcelta non può produrre coſe belle; così erano anche le ſue opere in queſta parte ſenza bellezza. Quando poi andò a Firenze, e vide le opere di que' profeſſori, allora conobbe eſſervi una certa grandezza nel chiaroſcuro; e per via della ſua conoſcenza con ſra Bartolomeo di San Marco, e delle opere del Maſacci, compreſe non doverſi ſopra un membro elevato porre delle pieghe forti, o altre coſe oſcure, che lo tagliaſſero. Cominciò così a non più operare ſenza diſtinzione ſu la natura, ma cercò quella parte, che ſi chiama maſſa, ed unì i ſuoi chiari ne' ſiti più elevati, tanto nelle figure veſtite, che nelle nude. In queſta guiſa egli faceva comparire nelle ſue opere una tal chiarezza, che anche da lontano ſi poteva comprendere ſubito, e diſtinguere una figura. E queſta è una parte utiliſſima, e neceſſaria dell'arte pittorica. Allorchè indi vide in Roma le opere degli antichi, ſi confermò vieppiù in queſto guſto, e coll'imitazione delle medeſime acquiſtò un gran diſcernimento nella rotondità di tutte le parti; e ſoltanto fin quì è egli arrivato. Ha fatto bensì qualche volta delle maſſe; ma ſiccome lo ſcopo ſuo principale era ſempre diretto all'eſpreſſione, ed alla verità; egli ſi contentò di quella parte di chiaroſcuro, che viene dall'imitazione, e non dall'idea. Ebbe per coſtume di porre il maggior chiaroſcuro ſu le figure anteriori, come ſe tutti i panneggiamenti, e le altre coſe foſſero di uno ſteſſo colore. Sforzava il chiaro delle ſue figure anteriori ſino al bianco, e tutto l'oſcuro ſino al nero; e queſta uſanza derivò dall'aſſuefazione fatta di diſegnar ſempre le ſue ſtorie ſopra piccoli modelli, facendo pochiſſimi abbozzi dipinti; onde faceva vedere nelle figure un chiaroſcuro tale come ſe tutte foſſero fatte, ed ombreggiate ſu le ſtatue:

vale

vale a dire, quanto erano più vicine all'occhio, tanto le faceva più rilevanti nel chiaroscuro; e quanto erano più lontane dalla vista, tanto più fiacche le formava. Non così fecero i più grandi maestri del chiaroscuro; ed in questo proposito non devesi sempre imitare Raffaello, ma piuttosto il Coreggio.

34. Questi pure cominciò a far le sue opere unicamente su la natura: ma siccome era di una sensibilità assai delicata, non potè soffrire il duro de' suoi maestri. Cominciò prima a tralasciare le piccole cose interne, e a far ogni cosa più morbida; ma si trovò sempre costretto dalle anguste forme della semplice natura a mettere il chiaro tanto vicino allo scuro, che questa immediata differenza offendeva anche la sua vista. Perciò diedesi a cercare colla sua delicatezza più profondamente nella natura, e conobbe, che tutto ciò, che è grande, si rende dilettevole all'occhio per la quiete, e per la dolce commozione, che lo stesso ne risente; onde incominciò ad ingrandire le sue forme principali. Vedeva pure, che il troppo chiaro lo costringeva a segnare, volendo imitar la natura, troppe cose nel suo soggetto; e quindi studiò, e rinvenne la maniera di servirsi meno di chiaro di quel che avevano fatto i suoi maestri. Collocava il corpo in tal maniera, che soltanto una minor parte venisse illuminata; onde quasi solamente la metà di una figura restava chiara, e l'altra metà oscura. Ma siccome l'oscurità è quasi sempre ingrata all'uomo, così comprese che il riflesso della luce sarebbe stato molto adattato a produrre un effetto dilettevole; onde cominciò ad interrompere con quello tutti i suoi oscuri, e conseguì così con poco chiaro, e con molti riflessi nelle sue opere molto di grande, e pochissimo di piccolo; molto di rilucente, e niente di abbagliante, e in conseguenza la più grata apparenza. Conoscendo egli, che tutte le cose, e principalmente tutti i colori, per la maggiore, o minore impressione del chiaroscuro, diventano più, o meno belli; perciò non distrusse mai la chiarezza de'corpi fuorchè nel caso di assoluta necessità, anche nel loro oscuro; e con ciò produsse la stessa chiarezza di Raffaello con molto maggiore dolcezza: e le sue opere appariscono tanto più forti, quanto più da lontano si guardano. Prima peraltro che arrivasse alla perfezione del suo gusto, restò ancora sull'orlo de'suoi chiari alquanto tagliato: effetto, che si osserva anche nella stessa natura, qualora la luce si prenda molto

to lateralmente, e quando è molto forte; ma finalmente arrivò a tal ſegno, che reſe tutte le coſe perfettamente morbide, e grate. Non faceva in tutta la ſua opera come Raffaello, ma poneva il chiaro, e l'oſcuro in quel ſito ove trovava che faceſſero il miglior effetto. Se il chiaro veniva da per sè in quel ſito ove lo deſiderava, egli ivi lo poneva; altrimente metteva in quel luogo qualche materia lucida, oppure oſcura, come carne, panneggiamenti, o altre coſe ſimili, in maniera che potesſe venirvi quell'aſpetto, che egli deſiderava; e così inventò egli una ſpecie di bellezza ideale nel chiaroſcuro. Oltre di ciò produceva anche una ſpecie di armonia nel chiaroſcuro con disporre, e ripartire talmente i ſuoi chiari, che il più grande di eſſi, come pure il maggior oſcuro appariſſe ſoltanto in un ſito del ſuo quadro. Per la ſudetta ſua ſenſibilità delicata egli compreſe altresì, che i violenti contrapoſti di chiaro, e di oſcuro producevano ſempre una ſpecie di durezza; perciò non poſe (come hanno fatto molti altri profeſſori, che al pari di lui hanno cercata la bellezza nel chiaroſcuro) il nero accanto al bianco; ma fece dolcemente la ſua gradazione di colore, ponendo accanto al bianco non a dirittura il nero, ma un cenerino, e a canto al nero un bigio ſcuro, e così reſtavano ſempre dolci le ſue opere. Si guardò bene dal mettere inſieme delle maſſe ugualmente grandi di chiaro, e di ſcuro; e qualora ſi trovava un ſito con gran lume, o ombra, non ve ne aggiugneva ſubito un altro ſimile, ma vi faceva di mezzo un gran pezzo di mezza tinta; con che riconduceva l'occhio, per così dire, dalla tenſione al ripoſo. Con tal continuo variare viene tenuto l'occhio dello ſpettatore in un diverſo, e grato movimento, e non ſi ſtanca quaſi mai di vedere un'opera, in cui trova ſempre nuovi oggetti di diletto; e perciò il Coreggio è da ſtimarſi per il più gran maeſtro in queſto genere. La parte del chiaroſcuro nella pittura è più neceſſaria di quel, che comunemente ſi crede: eſſa viene diſtinta, e compreſa non meno dagl'ignoranti, che dagl' intendenti, e dai ſavj; ma il diſegno è conoſciuto ſoltanto da queſti ultimi. Qualora il chiaroſcuro è diſpoſto in un'opera in quella maniera, e con quella perfezione come ha fatto il Coreggio, eſſo ſolo baſta per renderla degna d'ogni applauſo, e ſtima. Io conſiglio perciò a tutti i pittori di oſſervare attentamente il Coreggio, e d'imitarlo, ſe poſſono.

35. Tiziano, che pure prendeva per base l'imitazione della natura, non possedeva molta scelta nella parte del chiaroscuro: e se nelle sue opere si trova qualche volta del bello in questo genere, non è provenuto dallo studio sullo stesso chiaroscuro, ma è piuttosto un effetto del suo colorito; poichè mentre egli cercava d'imitare la natura in questo, vide essere ciò impossibile a conseguirsi senza aver riguardo al suo grado di luce; onde trovava, che l'aria per comparir naturale deve esser dipinta con un color chiaro, essendo tale il colore d'ogni aria; che la terra deve essere meno chiara dell'aria, ed anche meno della carne. Tali riflessioni lo conducevano qualche volta ad una specie di bellezza nel chiaroscuro; ma era questa, come ho detto, un effetto della qualità del suo colorito. Avendo egli peraltro cercato l'imitazione della natura in un grado perfettissimo, non si può dire essergli stata affatto ignota la parte del chiaroscuro. Infatti io non ho inteso di dire, che egli mancasse in questa parte; ma solamente, che essa non era la causa della di lui bellezza, e che la sua parte propria era quella del colorito. Egli è caduto spesso in una gran durezza nel chiaroscuro cercando il contraposto, ed è riuscito talvolta piatto; onde facilmente si vede non aver egli rivolta la maggior diligenza a questa parte, contentandosi di quel tanto che è necessario per esprimere le qualità delle cose. Passiamo ora a parlare del colorito di questi tre professori.

CAPO III.

Considerazioni sul colorito di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano.

36. AVendo una volta cominciato nell'esame di questi tre insigni pittori dal nominare Raffaello il primo, proseguirò collo stesso metodo anche in questa parte, non ostante che in essa egli sia da tenersi piuttosto per l'ultimo. Cominciò Raffaello ad apprendere la pittura da principio con colori a guazzo, secondo l'uso del suo tempo; ed essendo più difficile in questa che nelle altre maniere il colorir bene, egli restò, come i suoi maestri, di un gusto crudo nel colorito. Arrivò quindi a dipingere a fresco, in cui non si può fare molto uso della na-

natura: dovendosi lavorare una gran parte d'idea, ossia d'invenzione; così egli si formò una specie d'assuefazione, che l'allontanò alquanto dalla delicatezza della natura. Presso fra Bartolomeo a Firenze prese l'uso di un buon tono principale di colore, che anche gli restò proprio; e siccome nello stesso tempo apprese molto bene il dipingere a olio, egli migliorò il suo colorito, e lo portò anche nel suo dipingere a fresco ad un gustó assai buono; ma ciò non ostante restò sempre, in confronto degli altri sudetti due maestri, opaco, e di un' apparenza pesante nel suo colorito. Non mi trattengo perciò ulteriormente con lui: basta dire non doversi prendere per modello d'imitazione in questa parte della pittura Raffaello, ma bensì Tiziano.

37. Il Coreggio cominciò subito dalla pittura a olio; ed essendo questa la più atta per la morbidezza, egli apprese subito a mettere, per così dire, una morbida succosità ne' suoi quadri. Per via del chiaroscuro vide egli, che que'colori, che non sono succosi, e trasparenti, non possono esprimere un'ombra vera; onde cercò de'colori trasparenti, ed una specie di velatura per far apparire veramente oscuro ciò, che tale deve essere. La causa per cui que'colori oscuri, che non sono succosi, non possono significare un'ombra vera, si è, perchè i raggi della luce restano su la loro superficie; onde appariscono bensì una cosa oscura, ma nello stesso tempo sono illuminati: quando al contrario i succosi colori lasciano trapassare i detti raggi, e così la loro superficie resta veramente oscura. Comprese pure essere tanto più necessario d'impastar bene i chiari, quantochè il loro corpo deve essere di una qualità tale, che dalla luce del giorno possa ricevere una maggior chiarezza. Dalla cognizione, che ogni oscuro appartenga alle tenebre, ed ogni chiaro alla luce, venne a comprendere, che sebbene tutte le tenebre sieno nere, la luce però, come proveniente dal sole, non è bianca, ma piuttosto inclinante al giallo; e che ogni riflesso deve essere di un colore uguale a quel corpo, donde proviene. Da ciò derivò nelle sue opere la vera intelligenza de'colori nelle tre parti di luce, ombra, e riflesso. Sopratutto sono eccellenti nel Coreggio i colori dell'ombra. Per troppo affetto, ch'egli aveva all'apparenza del chiaroscuro, faceva troppo chiari, e puri i suoi lumi: il che fa comparire i medesimi sempre alquanto opachi, e le carni non sufficientemente trasparenti. In questa parte aggiun-

ſe il Coreggio qualche coſa alla natura, e fece piuttoſto ciò, che il chiaroſcuro richiede, che quello, che veramente è proprietà della materia.

38. Tiziano, che pure principiò a dipingere nel ſecolo dell' imitazione, e imparò ſimilmente col colore a olio, fu portato ſubito dal ſuo genio alle qualità delle coſe. Siccome dipingeva tanto le figure, che i paeſi ſu la natura, egli ſi acquiſtò di queſta una vera, ed eſſenziale cognizione; e l'uſo di far de'ritratti gli ſervì di un ottimo eſercizio, poichè era coſtretto a dipingere diverſe coſe particolari, e minute, come pure diverſi panneggiamenti, ed altre cose grandi, forti, e di vivi colori; onde gli convenne ſtudiare la maniera di accordare, e di unir bene tutte queſte coſe diverſe. E ſiccome egli oſſervava, che le medeſime nella natura ſono piacevoli, ma ne' quadri facilmente fanno cattivo effetto; così ingegnavaſi d'imitare a tutta perfezione la natura. Compreſe, che in eſſa ſi trovano bensì le coſe di belli, e vivi colori; ma che queſti vengono anche facilmente interrotti dai rifleſſi, dalla poroſità de' loro corpi, dal color della luce, e da altre coſe; come pure, che in tutti gli oggetti ſi trova molta mezza tinta; e con ciò arrivò ad una grande armonia. Finalmente ſcoprì, che nella natura ciaſcuna coſa ha una diverſa compoſizione, e conneſſione di traſparente, di opaco, di ruvido, di pulito, e che ogni coſa ha la ſua tinta, ed il ſuo ſcuro diverſo; onde cercava nell' imitazione di queſte diverſità la perfezione dell' arte, e la trovava anche colla coſtante, e continua imitazione della natura. Alla fine prendeva da ciaſcuna parte il più per il tutto, cioè faceva affatto di mezza tinta una carne, che aveva naturalmente molta mezza tinta, e faceva totalmente ſenza una tal mezza tinta quella, che ne aveva poca; così la roſſiccia quaſi ſenza altre tinte, e lo ſteſſo in tutti gli altri colori; però ſempre imitando la verità. Quindi provenne nelle di lui opere il gran guſto del colorito in maniera, che egli in queſto genere è il più eccellente, ed il vero modello d'imitazione. Trovava egli colla diſtinzione de' colori principali anche le principali maſſe, come le avea trovate Raffaello col diſegno, e il Coreggio col chiaroſcuro.

CA-

CAPO IV.

Conſiderazioni ſopra la compoſizione di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano.

39. VOlendo parlare della compoſizione, oſſia dell' unione delle figure, poſſo cominciare giuſtamente da Raffaello, e non ho biſogno in queſta occaſione di ſcuſa, o di giuſtificazione; poichè era queſta propriamente la di lui parte. Raffaello, allevato preſſo la verità, cercava la verità in sè ſteſſo, e la trovava unita alla eſpreſſione. Cominciò colla maggior innocenza, ed era in principio freddo, ma vero; finchè la maturità degli anni gli ſomminiſtrò delle impreſſioni più vive. Il di lui ſpirito, che, come ho detto in altra occaſione, era filoſofico, non era moſſo da qualunque coſa, e maſſimamente da quelle, che erano cattive; ma ſoltanto da ciò, che ha del ſignificante. Egli ſentiva più il virtuoſo, che il vizioſo dell' umana natura, eccettuato, per quanto ſi dice, un ſolo vizio. Era talmente fatto per la verità, che non poteva elevarſi ſopra la medeſima. Cercava il meglio nell' uomo; ma non poteva abbandonare affatto l'umanità, come è riuſcito agli antichi Greci. Lo ſpirito di coloro volava, per così dire, fra il cielo, e la terra; ma Raffaello camminò ſoltanto con elevatezza, e maeſtà ſulla terra ſteſſa. Ricevè egli le prime idee della figurata eſpreſſione allorchè vide le opere del Maſacci, e i cartoni di Leonardo da Vinci. Dopo queſte conſiderò egli la natura in tutta la ſua eſſenza, e principalmente le paſſioni dell' anima, e come queſte muovano il corpo. Quando Raffaello inventava, e componeva qualche quadro, penſava prima alla totalità del ſuo ſignificato, cioè prima a quello, che doveva rappreſentare, poi a quanti diverſi movimenti poteſſero eſſer nell' uomo dipinto; quali ne foſſero i più forti, ed i più leggeri; quali foſſero proprj a queſti, o a quegli uomini; quanti, e quali uomini ſi poteſſero introdurre in quel tal quadro; in qual ſito ciaſcuno doveſſe eſſer collocato, cioè in quale diſtanza dall' oggetto principale per eſprimere queſto, o quel ſentimento. E così calcolava pure, ſe quella tal opera doveva eſſer grande, o piccola. Se era grande aſſai, penſava quale relazione poteſſe avere la ſtoria principale, oſſia l'eſpreſſione del prin-

principal gruppo colle altre figure; se la storia fosse momentanea, o di durata; se nella sua descrizione fosse assai espressiva; se qualche cosa, o sia azione anteriore avesse relazione alla presente, oppure se a queste seguisse subito qualche altro avvenimento; se fosse storia quieta e ordinata, oppure disordinata e tumultuosa, disordinata e allegra, trista e quieta, o tragico-confusa.

40. Dopo aver pensato a tutto ciò, sceglieva poi il più necessario, e secondo questo regolava la sua idea principale, la quale faceva assai chiara, e intelligibile. Indi vi poneva gradatamente tutti i pensieri secondo la loro dignità, sempre i più necessarj avanti a quelli, che lo sono meno; e così conseguiva, che se in una tal opera mancasse qualche cosa, fosse solamente il meno importante, essendovi tutto il più bello, e il più necessario. All'incontro in altri pittori vedesi, che bene spesso manca il più necessario, e che le grazie si sono cercate soltanto nel superfluo. Quando poi egli cominciava a pensare su le figure in particolare, non si applicava, come fanno molti altri, prima sulla bella positura, e a considerare dopo, se quella tal figura fosse atta, e propria alla sua storia; ma rifletteva subito in quale situazione si troverebbe l'uomo se veramente fosse nel caso, e sentisse ciò, che è rappresentato dalla storia; indi considerava quali sentimenti l'uomo potesse avere avuto prima dell'avvenimento rappresentato; e finalmente in quale espressione dovesse figurarlo, e di quali parti, e membri avrebbe bisogno per eseguire la sua idea, e volontà. A questi poi dava il maggior moto, ed azione con lasciar in quiete tutti gli altri. Da ciò procede, che in Raffaello si vedono spesso delle positure affatto semplici, e diritte, le quali nondimeno appariscono tanto belle nel loro sito, quanto le più mosse in un altro; poichè quella figura semplice, e senza azione, ha forse un'espressione appartenente all'uomo interno, cioè all'anima; e quell'altra di molta azione deve rappresentare soltanto un movimento esterno. In tal guisa pensava Raffaello in ogni opera a ciascun gruppo, ad ogni figura, ad ogni membro, e a qualunque parte di membro, e sino ai capelli, e ai panneggiamenti, come dirò in altro luogo. Mostrava nelle sue storie gl'interni movimenti. In una sua figura parlante si vede anche al viso se parla con tranquillità, con risentimento, o con collera: quello, che pensa, mostra quan-

quanto pensa; e in tutte le passioni, che hanno una grande espressione, si vede se sia il principio, il mezzo, o il fine di tal mozione. Si potrebbe scrivere un libro intiero intorno all'espressione di Raffaello. So però, che quel poco, che ne ho detto, può bastare a chiunque sa pensare da sè; e che è anche troppo per quelli, che non si vogliono prendere la pena di applicarvisi. Non scrivo per costoro, e so, che non mi leggeranno, nè potranno comprendere lo spirito di queste riflessioni. Non potranno peraltro lagnarsi nè anche i pigri, che non possono avere, e studiare le opere di Raffaello; poichè quelli, che sanno pensare, e che non hanno il comodo di vederle originalmente, le troveranno nelle incisioni in rame di Marc' Antonio, di Agostino Veneziano, e di altri, che sebbene alquanto fiacche, sono però sempre sufficienti per chi ha desiderio d'imparare; e quelli, che così non imparano, non lo sarebbero neppure se avessero sotto gli occhi tutti gli originali di Raffaello, e tutte le bellezze della natura. Essi sono in questa parte condannati all'ignoranza. Mi ristringerò pertanto a dire, che Raffaello è arrivato al gran gusto dell'espressione con aver rigettato tutto l'inutile, e tutto l'insignificante; e che qualora l'ha messo in opera, lo ha fatto in maniera tale, che divenisse tanto utile, e necessario, quanto lo è il pane, e l'acqua in un gran convito.

41. Il Coreggio poi, il di cui senso era fatto dalle Grazie, non poteva soffrire le cose di tanta espressione. Il forte, il tristo, e l'espressivo è in lui come il pianto de' fanciulli, che subito si converte in riso; e il suo adirato è come la collera di una bella innamorata. Lo spirito suo nuotava sempre in sentimenti grati, e dilettevoli; e non perdeva mai di mira il piacevole. In tutte le cose, che aveva da rappresentare, non si sentiva toccato fuorchè dal dilettevole; e l'espressivo gli era, per dir così, un orrore. Fu egli il primo, che inventò de' quadri con altro oggetto diverso da quello della verità, e non vi è stato prima di lui chi avesse presa la bella apparenza per iscopo principale di un' opera di pittura. Gli stretti limiti d'un rigoroso contorno, a cui si obbligavano i suoi antecessori, erano a lui di troppa angustia perchè avesse potuto ristringervi l'elevato suo spirito; e trovando egli l'ingrandimento delle parti del chiaroscuro, rompeva, qual fiume gonfio, per questa via gli argini, e portava seco i suoi spettatori nel vasto mare del pia-

ce-

cevole: anzi ha trasportati seco molti; e col canto dilettevole delle sue grazie, quali Sirene allettatrici, gli ha condotti sulla spiaggia dell' errore; poichè chi imita le sue figure senza i suoi sentimenti non troverà il buono, e il bello nè di lui, nè di altri. Principiò il Coreggio con imitare la natura, ed i suoi maestri; ma non continuò per molto tempo. Eragli un sentimento troppo naturale di evitare qualunque cosa angolosa, e piccola. Nella sua prima idea pare che non abbia pensato se non ad esporre agli occhi qualche cosa di dilettevole. Le sue invenzioni sono fatte soltanto per via di sentimento, e non per via di riflessioni. Cercava di rappresentare le sue figure in maniera, che dimostrassero gran masse di chiaroscuro, piuttosto che l'espressione, eccettuato che fosse grata, la quale colla sua sensibilità spesso indovinò. Conchiuda quì il pittore, che il Coreggio ha posseduto il gusto del grato, e del dilettevole; poichè evitò sempre tutto ciò, che non lo era: onde dove questo dilettevole potrà fare un buon effetto, colà si deve imitare; ma non è imitabile dove si richiede l'espressivo. Consiglio a tutti di non seguire il Coreggio se non sono sensibili come lui. Qualora un pittore nel mentre che inventa, può, per così dire, trasformarsi in quello, che vuol imitare, egli l'imiterà bene; se no, sarà sempre meglio che faccia ciò, che sente da sè.

42. Tiziano aveva generalmente poca sensibilità, ed inventò piuttosto secondo le regole generali dell' uso, che per via di senso; onde non è da seguitarsi in questa parte. Ha egli inventato talora qualche figura assai bella; ma si può credere, che ciò sia seguito più a caso, che per sapere; poichè vi è subito a canto una cosa ordinaria, e cattiva.

CAPO V.

Considerazioni su li panneggiamenti di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano.

43. NEl parlare de' panneggiamenti parrà che io faccia un'altra volta l'elogio di Raffaello. Seguitò egli nelle pieghe da principio il suo maestro, e vi si migliorò molto per via delle opere del Masacci, ma più ancora per via di quelle di fra Bartolomeo di San Marco. Quando poi vide le opere degli anti-

tichi abbandonò affatto la scuola de' suoi maestri, e si servì delle regole del bassorilievo per disporre i panneggiamenti naturali; e così acquistò il miglior gusto nelle pieghe. Osservò che gli antichi avevano riguardato i panneggiamenti non come una cosa principale, ma come accessoria; che avevano rivestito, ma non nascosto, il nudo delle figure; che queste erano coperte non da pezze, ma da panni veri, e utili, nè piccoli come uno sciugamani, nè grandi come un lenzuolo, ma fatti secondo il grado, la grandezza, e l'azione di ciascuna figura. Vide che gli antichi facevano le pieghe grandi sulle parti maggiori del corpo umano, e che non interrompevano le dette parti grandi con cose minute; e qualora a ciò fare erano necessitati dalla natura del panneggiamento, facevano le pieghe così poco elevate, e tanto piccole, che non potessero significare parti principali. Su tal esempio anch'egli fece grandi i panneggiamenti, cioè senza pieghe superflue, e colle loro piegature nelle giunture dei membri, senza mai tagliare con esse la figura. Regolava egli la forma delle pieghe secondo il nudo, che vi era di sotto. Se la parte, o muscolo era grande, faceva anche una gran massa; e dove le parti andavano a sfuggire, e scorciarsi, faceva la stessa quantità di pieghe, che avrebbe posta sopra le parti se fossero state in veduta geometrica; ma le trattava in iscorcio. Nel suo miglior tempo osservò, che un membro sotto un panneggiamento sciolto non doveva essere espresso che da una parte; ma poi lo segnò qualche volta anche da due parti con pieghe sciolte. Ove i panneggiamenti erano liberi, cioè ove niente ci era sotto, si guardò bene di dar alle sue pieghe la stessa grandezza, o forma di un membro; ma le segnò con larghe aperture, e piegature profonde, o in una forma affatto diversa da quella di un membro.

44. Ne' suoi panneggiamenti non ricercava tutte le pieghe per mettere in opera soltanto le più belle, ma solamente per scegliere quelle, che fossero atte ad esprimere il nudo, che vi era sotto. Faceva le forme di esse tanto diverse, quanto lo sono i muscoli del corpo umano; ma nessuna era tonda, o quadrata, giacchè la forma quadrata è incompatibile nelle pieghe, fuorchè nel caso che fosse divisa, e formasse due triangoli. Faceva similmente le pieghe di una parte vicina maggiori di quelle di una parte remota. A una parte scorciata non faceva del-

le pieghe lunghe, nè ad una lunga parte delle pieghe di corti triangoli. Faceva le pieghe profonde ſoltanto ſul vuoto, e non ne metteva mai due inſieme di egual grandezza, nè per via del chiaroſcuro nell'elevazione, nè nel contorno, nè anche di egual forma, e forza. I ſuoi panneggiamenti volanti ſono mirabilmente belli. Si oſſerva in eſſi, che hanno una cauſa generale del loro moto, cioè l'aria: non ſono come gli altri ſuoi panneggiamenti, tirati, o da un peſo premuti; ma ciaſcuna piega è contrapoſta all' altra ſolamente ſecondo la libera, e naturale ſua qualità. Faceva vedere in qualche luogo l'orlo de' panneggiamenti, per denotare, che le ſue figure non erano veſtite con ſacchi. Tutte le ſue pieghe hanno il loro motivo, oſſia dal loro proprio peſo, oppure dall' azione de'membri: qualche volta ſi vede in eſſe quali foſſero prima che pigliaſſero quella tal forma, e ſi oſſerva aver egli cercato l'eſpreſſione anche in queſta parte. Si vede nelle pieghe ſe una gamba, o un braccio prima di quel moto, in cui ſi oſſerva, ſteſſe avanti, o dietro: ſe un membro foſſe paſſato dal piegato allo ſteſo, o da queſto a quello. Anche nell' andamento principale oſſervò egli, che quando i panneggiamenti coprono una metà de'membri, e ne laſciano ſcoperta l'altra, devono ciò fare trapaſſandoli obliquamente; e che dovendo eſſi generalmente avere una forma triangolare, la diede perciò tanto alle ſue pieghe maggiori, quanto alle minori in eſſe contenute. Le pieghe però, come tutto il reſto de' panneggiamenti, ſi fanno triangolari; e la ragione ſi è, perchè un panno ſempre tende allo ſviluppo; onde venendo a comprimerſi da una parte, ſi slarga dall' altra; il che forma triangoli. Se poi ho detto, che Raffaello ha riguardato, come gli antichi, i panneggiamenti per coſe acceſſorie, con ciò ſi deve intendere, ch' egli comprendeva eſſer l'uomo, ed il moto de' ſuoi membri l'unico motivo dell' andamento de' panni, di cui è coperto, e della varietà delle loro pieghe; onde ricondusse le medeſime alla loro cauſa, con regolarle ſecondo che quella richiedeva; e credette opportuno di naſcondere, e non far apparire in eſſe la fatica, e la ſcelta. E queſto potrà baſtare di lui per chi vorrà conſiderare le di lui opere, e confrontarle con ciò, che io ne ho detto.

45. Come Raffaello dirigeva ogni coſa verſo il guſto dell' eſpreſſione, così il Coreggio aveva ſempre in viſta, anche nei panneg-

neggiamenti, quello del dilettevole. Lasciò ben presto l'uso de' suoi antecessori: e siccome dipingeva per lo più sopra piccoli modelli, che rivestiva con pezze, ed anche con carta; così cercava le masse, ed in queste il dilettevole piuttosto che la verità di ciascuna piega; ond'è che i suoi panneggiamenti si vedono bensì grandi, e leggeri, ma di cattive piegature. Quando qualche volta dipingeva su la natura, non faceva buona scelta di pieghe, e bene spesso nascondeva, o tagliava con esse il nudo. Li faceva peraltro di bellissimi colori, per lo più succosi, e spesso anche scuri, affine di dare più di lucido, e di chiarezza alle sue carni.

46. Tiziano poi fu, come in tutte le cose provenienti dall' imitazione, così anche nei panneggiamenti, eccellente. Li dipinse assai belli, e con gran verità, di colori puri, e rilevati; e fra le altre cose fece la biancheria molto rilucente, e chiara; ma il tutto senza scelta di pieghe, e tali come gliele faceva vedere la natura; laonde non è da imitarsi in questa parte.

CAPO VI.

Considerazioni su l'armonia di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano.

47. PAssiamo ora all'armonia di questi tre gran maestri. Ed anche quì, se non fosse per seguitar l'ordine una volta stabilito, potrei quasi tacere di Raffaello. Siccome egli non si diede mai un particolar pensiere per il piacevole, ma soltanto per l'espressivo; così fece pochissimo in questa parte: e se qualche cosa se ne trova nelle di lui opere, è derivato piuttosto dall' esame, e dall'imitazione della natura, che da una cognizione particolare.

48. Il Coreggio al contrario è tanto più grande in questa parte: mentre egli cercava il piacevole, nè poteva soffrire cosa alcuna troppo staccata, trovava anche l'armonia; giacchè essa è la madre della piacevolezza, e viene generata da una tenera sensibilità, nè in altro consiste, che nell' arte di trovare un mezzo fra due cose del tutto diverse, sì nel disegno, che nel chiaroscuro, o nel colorito. Quindi il Coreggio, come ho detto nella considerazione sul disegno, scansò tutti gli angoli, e fe-

fece serpeggianti tutti i suoi contorni; e ciò proveniva dalla di lui sensibilità per l'armonia. Un angolo è una congiunzione di due linee rette; e questa era una cosa insoffribile pel nostro Coreggio; onde egli ve ne frapponeva una curva, e faceva in tal maniera armonico il suo contorno. Nella stessa guisa frammetteva dei mezzi nel chiaroscuro, e nel colorito. Oltre di che osservò egli meglio di qualunque altro pittore, che gli occhi dopo qualche sforzo desiderano la quiete; perciò quando aveva posto in un sito qualche color vivo, bello, e molto potente, vi poneva poi un bel pezzo di mezza tinta prima di passar di nuovo a que' tali colori; il che faceva sempre gradatamente, e con diversità di forza, di maniera che l'occhio dello spettatore viene condotto come per diversi gradi da un oggetto assai vivo, e rilucente ad un altro; passaggio grato, e dilettevole, come lo è a chi dorme l'essere svegliato dal suono di armonici strumenti. Quando dico essere il Coreggio passato dal forte al tenero, e da questo al mezzo, intendo denotare, che si possa bensì senza risentimento passare subito dalla fatica alla quiete; ma non senza fastidio da questa a quella. Si potrebbe anche domandare per qual motivo io abbia principiato precisamente dal forte, e non piuttosto dal mezzo, che ho posto in ultimo: rispondo, dover la considerazione di un pittore cominciar sempre o dalla parte anteriore d'un quadro, con passare quindi a quella, che è indietro; oppure dal primario oggetto, con voltarsi poi di mano in mano verso i lati. E siccome il forte, il bello, e il rilevante di un quadro si deve trovar sempre nel primo inanzi, o nel sito principale della storia; così ho creduto dover cominciare dal forte: e dovendo il tutto apparire come fatto per l'oggetto principale, il pittore deve procurar a questo la maggior comparsa, ed ornarlo soltanto col rimanente; onde l'oggetto primario deve contenere l'espressione, e gli altri la quiete. Tutto ciò fu osservato dal Coreggio a perfezione nel colorito, e nel chiaroscuro; ma nel disegno fece abuso dell' armonia, e del dilettevole. E' però da scusarsi, poichè il disegno non è quella parte, che abbia maggior bisogno dell' armonia. Ad ogni modo siamo debitori a lui di tutto il gradevole, e di tutto l'armonioso, di cui la pittura prima di lui fu priva. Ha egli l'onore di essere in questa parte non solo l'inventore, ma anche quegli, che nell' esecuzione è arrivato più oltre di qualun-

lunque altro, nè ancora è ſtato ſuperato. In queſto genere egli è l'unico, nè vi è chi poſſa con lui paragonarſi. Parlerei di lui ſolo, ſe non aveſſi promeſſo di conſiderare tutti e tre i noſtri profeſſori per tutte le parti principali dell'arte; onde convien dire qualche coſa anche di Tiziano.

49. Ebbe egli bensì una ſpecie d'armonia, ma gli venne nelle ſue opere per via dell'imitazione della natura. Non è in lui, come nel Coreggio, una graduata rifleſſione di queſta parte: per lo più ſi è egli ajutato coll' uniformità, per mezzo della quale compariſce armonico.

CAPO VII.

Concluſione di ciò, che ſi è detto intorno ai tre gran pittori.

50. DEſidero di eſſere interpretato non ſiniſtramente, ma colla debita diſcrezione ſopra il giudizio, che ho fatto di queſti tre uomini grandi. Quando ho detto di loro riſpettivamente, che non poſſedevano queſta, o quella parte; ciò ſi vuole intender ſempre in paragone di quelle altre, di cui erano in pieno poſſeſſo; oppure a proporzione di un altro di loro, che era più perfetto in tal parte. Nello ſteſſo ſenſo deve anche prenderſi il ſilenzio, che oſſervo delle bellezze di molti altri uomini grandi, o la poca ſtima, con cui pare, che io ne parli. Non è certamente tale la mia intenzione; e mi ſervo ſoltanto di ſimili eſpreſſioni per far comprendere a'miei lettori la diverſità, che è tra gli ſpiriti anche grandi nel loro genere. Si ſa bene da ognuno, che neſſuna umana operazione è tanto perfetta, che non lo poſſa eſſere in un più alto grado. Conduco i miei lettori alla ſorgente la più pura, cui hanno bevuto tutti i pittori. L'acqua ſua è la più chiara, e limpida; ma ciò non impediſce, che quella, che nel ſuo ſcaturire cade, e viene raccolta in vaſi, non ſia buona anch' eſſa per ſmorzare la ſete. Quando dico, che tutti i pittori, che ſono ſtati dopo di queſti tre, non hanno poſſeduto, ſe non qualche parte ſeparata delle loro riſpettive perfezioni, non intendo perciò diſprezzarli; ma ſoltanto di eſaltare, e lodare maggiormente il merito dei tre luminari. Nella ſteſſa guiſa, quando critico il colorito, e l'armonia di Raffaello, non intendo di dire, che ſieno propriamente

te cattivi; ma solamente, che non sono da paragonarsi con quelli del Coreggio, e di Tiziano; poichè lo stesso Raffaello sarebbe anche in queste parti assai bello se si confrontasse con Michelangelo, con Giulio Romano, ed anche col Caracci. Tale è nel disegno, e nelle pieghe il Coreggio; poichè, paragonato col Tintoretto in queste, e col Rubens, e col Giordano in quello, egli resta eccellente. E finalmente il chiaroscuro di Tiziano è meschino solamente in confronto di quello del Coreggio; ma diventa grande qualora si paragona con tutti gli altri: ed appunto per ciò sono questi tre i più grandi maestri, perchè furono grandi in tutte le parti; in alcuna però incomparabili, e i più grandi. Ebbero gusti diversi, perchè scelsero degli oggetti diversi. Raffaello aveva il gusto dell' espressione, il Coreggio quello del dilettevole, e Tiziano il gusto della verità: ciascuno fece la sua scelta. Siccome però questi tre pittori cercavano in un senso più generico tutti e tre la verità, essi si sono bene spesso incontrati; giacchè il tutto, tanto l'espressivo, quanto il dilettevole, si trova nella natura; ed essi se ne formarono rispettivamente un gusto diverso, soltanto perchè non mescolavano, come fa la natura, ogni cosa insieme; ma ciascuno sceglieva la sua parte singolare dalla totalità. Quando poi trovarono qualche volta per mezzo dell' imitazione della natura l'uno una parte rispettivamente propria all' altro, senza che fosse contraria al suo oggetto principale, la formarono bella, benchè non fosse la loro parte propria. Da ciò viene, che Raffaello ha dipinto qualche volta quasi tanto dilettevole quanto il Coreggio, e tanto vero quanto Tiziano: il Coreggio alcune volte ha disegnato quasi tanto bene quanto Raffaello, e dipinto tanto vero quanto Tiziano; ed alle volte Tiziano ha disegnato come Raffaello, e ha dilettato come il Coreggio. Essendo però questo nelle opere di tutti e tre un avvenimento piuttosto raro, ho stimato bene di determinare il loro gusto in conformità delle loro parti principali.

CA-

CAPO VIII. ED ULTIMO.

Paragone del gusto degli antichi, e delle loro intenzioni nella scelta di esso, con quello de' moderni.

51. SIccome ciascun pittore ha scelta l'una, o l'altra cosa particolare con cercare in essa la sua perfezione, così hanno fatto anche gli antichi. Fra tutti i pittori, che vissero dopo che le belle arti furono quasi di nuovo ritrovate, si osserva una causa universale, ed una sola volontà, vale a dire, l'imitazione della natura. Questa fu lo scopo principale di tutti, colla sola distinzione, che la cercavano per vie diverse. Nella stessa guisa era anche fra gli antichi Greci, nonostante la loro diversità, una mira principale, ma più sublime assai di quella de' moderni. Inalzandosi le loro idee fino alla stessa perfezione, essi prendevano il mezzo tra l'alta perfezione, e l'umanità, vale a dire, la vera bellezza per loro oggetto principale, contentandosi di prendere dal vero soltanto l'espressione. Perciò trovasi anche la bellezza in tutte le loro opere; e fra tutte le espressioni niuna era sì forte, che potesse far soccombere la bellezza. Credo dunque di poter chiamare il gusto degli antichi quello della bellezza, e della perfezione: e siccome il vino mescolato coll'acqua conserva sempre il sapore del vino; così le loro opere benchè come fatte da uomini siano imperfette, pure conservano sempre il gusto della perfezione, e perciò le chiamo con questo nome. Generalmente sono in sè stesse molto diverse le opere degli antichi in quanto alla bontà, e all'espressione, ma non nel gusto. Abbiamo tre classi principali degli antichi monumenti dell'arte, vale a dire, in tutte le statue, che ci sono restate, sono tre gradi diversi di bellezza: le infime di queste statue hanno anch'esse il gusto del bello, ma solamente nelle parti di pura necessità; quelle della seconda classe lo hanno non solo nel necessario, ma anche nell'utile; e quelle finalmente della classe primaria, e sublime contengono un tal gusto dal necessario all'utile, e da questo fino al superfluo, e sono perciò belle perfettamente. Non essendo però la bellezza in sè stessa altro, che la perfezione di ciascuna idea, onde si chiama

ma bello tanto nelle cose visibili, che nelle invisibili, ciò, che è il più perfetto; perciò conviene riguardare nella stessa maniera anche le opere degli antichi, cioè che la loro bellezza non consista sempre in una medesima parte, ma nell' esser la parte scelta rappresentata perfettamente. Le statue del grado sublime sono il Laocoonte, e il Torso di Belvedere: quelle del secondo grado l'Apollo di Belvedere, e il Gladiatore di Borghese (a): del terzo grado poi ve ne sono infinite; e delle ordinarie non stimo farne menzione. I grandi professori dell' antichità furono più sublimi nelle loro idee di quel che lo sieno stati i moderni; ed anche nell' esecuzione furono più grandi, e più felici, poichè le loro idee si formarono su la perfezione; e nell' esecuzione seguirono, non come hanno fatto i moderni, una parte, ma il tutto della natura. Siccome i moderni hanno dimostrata in un'opera una intenzione; così gli antichi in ciascuna parte dimostrarono quella diversa intenzione, secondo la quale era stata fatta dalla natura. Fra i moderni il Coreggio amava il dilettevole, e Raffaello l'espressivo. Ora il nervo di un muscolo, per esempio, è più espressivo di quel che lo sia la sua carne, la quale però è più dilettevole; onde Raffaello faceva vedere più il nervo, che la carne; e il Coreggio mostrava più questa che quello. Gli antichi Greci però sapevano unire l'uno e l'altro; poichè conoscevano, che tanto il nervo, che la carne hanno ciascuno la sua diversa bellezza. Hanno cercato sempre i moderni di diminuire una parte per ingrandire l'altra. I Greci non fecero così, ma mutarono soltanto quelle parti secondo la loro espressione. Se la figura era umana, vi facevano tutto quello, che appartiene alle proprietà, e qualità dell'uomo: se poi era divina, essi tralasciavano le qualità umane, e sceglievano unicamente le divine; e così si regolavano secondo tutti i diversi significati. Sintanto che formavano un uomo, procuravano di non tralasciare cosa alcuna, ma di render nel tempo stesso più visibile quello, che è necessario all' espressione, di quello, che non è necessario.

52. Conchiudo da tutto il fin quì detto, che il pittore, il quale vuol trovare il buono, ossia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo da questi quattro; cioè dagli antichi il *gu-*

sto

(a) Di questa celebre statua, e della sua denominazione volgare se ne parlerà meglio in appresso. Fea.

ſto della bellezza, da Raffaello *il guſto del ſignificante*, *o dell' eſpreſſione*, dal Coreggio quello *del piacevole*, *e dell'armonia*, e da Tiziano il *guſto della verità*, oſſia *del colorito*. Tutto queſto però deveſi cercare nella natura; poichè tutto ciò, che ho ſcritto, e ſpiegato in queſt' opera, ha unicamente per oggetto di far conoſcere ai principianti nell' arte le pietre del paragone, colle quali devono procurare di giudicare il loro proprio, e l'altrui guſto, perchè la maggior difficoltà è di non ingannarſi nel loro giudizio. Siccome i modelli, de' quali ho parlato, ſono ſtati già tante, e tante volte imitati, ſenza che alcuno abbia potuto giugnere a ſuperarli; egli è perciò una verità evidente, che queſti tre gran maeſtri avevano preſo il giuſto ſentiero della perfezione; e perciò mi ſono ſervito di loro per eſempi, ed ho moſtrata la maniera di conoſcerli, e d'imitarli. Chi lavorerà diligentemente col ſenno, e colla mano, riflettendo ſeriamente ſu ciò, che ho detto, avrà un giorno a gloriarſi della ſua fatica, e conſeguirà il buon guſto (a).

(a) Mengs diceva, e diceva bene, che gli antichi mettevano nelle loro compoſizioni poche figure, affinchè le bellezze ne foſſero più comprenſibili, e più patenti; e che i moderni riempiono i loro quadri di quante più ne poſſono, acciocchè ſe ne diſcernano meno i difetti. La ſcuola cortoneſca, e la ſua allieva la napolitana (che ſono ora le regnanti in Italia) hanno per principio nelle loro compoſizioni il riempiere di figure, e di oggetti un grande ſpazio, e non laſciarci niente di campo vuoto. Non ſi curano, che niente ſignifichino, e che confondano la compoſizione: baſta che le attitudini, e i colori ſi contraſtino, e facciano quello, che eſſi chiamano *effetto*; coſicchè non è l'eſpreſſione, nè l'idea, ma lo ſpazio, che hanno da riempiere, ciò che principalmente occupa le loro teſte. Io ho veduto viſi verdi, e azzurri ne' quadri di Corrado, perchè egli credeva che contraſtaſſero a maraviglia con altri di altri colori. Siccome queſta è una coſa nuova, nuovi vocaboli hanno anche inventato, chiamandoſi *macchiniſti*, *pittori di macchine*; e dicono che taluno, che componga coerentemente agli aſſunti, e colle ſole figure neceſſarie, ſenza niente di ozioſo, ſenza contorſioni, e ſenza caricature, ſia pittore freddo, e diſanimato, privo di fuoco, e di talento. Finalmente in queſto, come in altre coſe, ha prevaluto un certo ſpirito al giudizio, e il guſto ſi è depravato.

A queſto propoſito giova riportare un paſſo di Leon Battiſta Alberti nel ſuo trattato della pittura; poichè ſebbene queſto autore ſcriveſſe in tempo, che l'arte era in Italia ancora nella ſua infanzia, fa nondimeno vedere, che la ragione trionfa ſempre quando le preoccupazioni non l'affogano. Egli dice così: *E certo io biaſimo que' pittori, i quali per volere parer copioſi, e perchè non vogliono che ci rimanga alcuna coſa vuota, per queſto non ſeguono compoſizione alcuna; ma ſeminano ogni coſa confuſamente, e diſſolutamente: laonde l'iſtoria non pare che tratti una coſa; ma che faccia tumulto; e peravventura colui, che principalmente deſidererà dignità nell' iſtoria, dee molto imparar la ſolitudine. Perciocchè ſiccome le poche parole apportano maeſtà in un principe, purchè i ſenſi, e i comandamenti s'intendano; così nell' iſtoria il numero ſufficiente di corpi aggiunge dignità, e la varietà apporta grazia. Io ho in odio la ſolitudine nell' iſtoria; nondimeno io non lodo punto la copia, la quale ſia lontana dalla dignità. E certo che nell' iſtoria molto mi piace quello, che io veggo oſſervato dai poeti tragici, e comici, che rappreſentano la favola con quante poche perſone poſſono.* AZARA.

OSSERVAZIONI
DEL CAVALIERE
D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA
SUL TRATTATO PRECEDENTE.

MEngs compose questo trattato prima di andare in Spagna, e fu questo il suo primo prodotto letterario, che stampò in Tedesco, nel quale idioma ei lo scrisse: e siccome la bellezza fu il suo oggetto favorito per tutta la di lui vita, ei continuò a meditarlo sempre, come si vedrà ne' suoi scritti, che si publicheranno in appresso. Nella parte pratica, e nel gusto niuno ha saputo mai discernere, ed esprimere la bellezza meglio di Mengs; ma nella teorica egli avea adottate le opinioni de' Platonici sopra l'origine di questa sublime qualità, indottovi dalla metafisica del suo amico Winkelmann. Le mie idee sono state sempre ben diverse da quelle di questi due amici; ed ho pensato esporle a parte, affinchè il lettore, confrontando le differenti opinioni, possa concepir meglio qual sia l'oggetto, di cui si tratta. Niente importa, e niente nuoce alla bellezza il discorrere diversamente sopra la sua origine: ciò non le toglie l'essere quello ch' ella è.

Per formare queste mie osservazioni mi sono approfittato sempre degli scritti di Mengs, e di quanto ho appreso nelle sue conversazioni in tanti anni di amicizia, e della più intima intrinsichezza; onde protesto ingenuamente, che quanto v'è di buono in questi discorsi è tutto di Mengs; il cattivo sarà sicuramente il mio.

§. I. *Delle varie opinioni sopra la bellezza.*

Infiniti hanno scritto su la bellezza, e ancora credo, che siamo ben lontani dal sapere, che cosa ella sia. Platone, che ne parla bastantemente, la spiega poco; e il suo dialogo *Hippias* destinato a spiegarla, pare piuttosto fatto per provare che cosa non è la bellezza. In altri luoghi inclina a dare una esistenza reale a questa qualità, come dà ordinariamente a tutte le sue idee. Le Grazie, le Muse, e tutto il corteggio della poesia greca hanno le stesse origini, e la stessa esistenza. E' anco più ingegnoso il sistema del medesimo Platone, accennato da Mengs, cioè, che le nostre anime abbiano avuto il loro essere prima di unirsi a' corpi, e che allora abbiano saputo tutte le cose: che la materia abbia assopita questa scienza; e che quando s'impara non si faccia altro che ricordarsi di quello, che già si sapeva nel primiero stato: e siccome allora si conosceva la bellezza positiva, ora la si riconosce quando si ravvisa negli oggetti materiali. Peccato, che un sistema così ingegnoso non sia vero!

Sant' Agostino, che fu tanto Platonico, si vuole autore di un trattato su la bellezza, che si è perduto. Si scorge non ostante da quanto ne dice in altre opere, ch' egli la crede una corrispondenza delle parti col tutto per formare l'unità: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*. Gl' iniziati ne' misterj de' numeri intenderanno forse quel, che ciò vuol dire.

Wolfio, ed i Leibniziani, che non sempre hanno saputo sognare colla vaghezza de' Platonici, dicono, che bello è tutto ciò, che ci piace; e quel, che

che ci dispiace, brutto. Non si può confondere più grossolanamente la causa coll' effetto, cioè la bellezza col piacere.

Altri pretendono, che la bellezza consista nella *varietà*, nell' *unità*, nella *regolarità*, nell' *ordine*, e nella *proporzione*. Questo è volere spiegare una cosa astratta per un' altra, che lo è più; poichè se la bellezza è difficile a comprendersi, non lo è meno la *regolarità*, l'*ordine*, ec.

Il sistema di Hutcheson, e de' suoi seguaci, i quali hanno immaginato un sentimento interno, con cui credono, che noi scuopriamo la bellezza come i colori cogli occhi, a me sembra il più meschino, e il meno ingegnoso di tutti. Si rassomiglia al ripiego di que' poetastri, che non sapendo come sciorre naturalmente l'intreccio di qualche tragedia, ricorrono ad un miracolo. Secondo la regola di questi filosofi bisognerà creare altrettanti sentimenti interni quante sono le idee astratte, che ci vengono in capo. La *virtù*, la *giustizia*, l'*ordine*, ec. avranno i loro organi particolari, per li quali s'introdurranno nell' anima come la bellezza.

Il saggio su la bellezza del padre André gesuita, che il celebre Diderot trova sì ben formato, non credo che spieghi meglio degli altri, che cosa sia la bellezza. Egli la divide, e la suddivide; e finalmente altro non viene a dire se non che le sue diverse classi consistono in *regolarità*, in *ordine*, in *proporzione*, ec. Tutto questo è in sostanza spiegare l'oscuro per lo più oscuro. Se il padre André definirà l'ordine *una cosa bella*, avrà la stessa ragione per definire la bellezza *una cosa ordinata*.

Il sopraccitato Mr. Diderot dopo avere scartati molti sistemi su la bellezza, propone finalmente il suo; ma temo, che vada a naufragare ne' medesimi scogli da lui stesso segnati. Il trattenermi in analizzare le sue idee mi distorrebbe inutilmente dal mio soggetto. Basta un' occhiata al risultato di tutto il suo sistema, che è il seguente: „ Bello fuor di me è tutto ciò, che con„ tiene in sè qualche cosa, ch' ecciti nel mio intelletto idea di relazioni; e con„ relazione a me tutto quello, ch' eccita quest' idea „. Lascio al lettore, che apprezzi la sublimità di questa definizione.

In un' operetta, che pochi anni sono si pubblicò in Roma, dedicata al nostro Mengs, si attribuisce l'origine della bellezza all' amor proprio. Ma in questa guisa non si fa che sconvolgere le idee: poichè la bellezza è una qualità inerente all' oggetto bello, e non mai alla persona, che ne rice e l'impressione.

Se la bellezza si potesse definire, niuno a mio parere vi si sarebbe avvicinato tanto come Cicerone; ma la semplicità della sua espressione non avrà forse incontrato molto il gusto di coloro, che cercano di assottigliar tutto. La bellezza del corpo, dice questo grand' uomo, consiste in una proporzione esatta di membri unita ad un soave colorito: *Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; sic in animo opinionum, judiciorumque aequabilitas, et constantia, cum firmitate quadam, et stabilitate .... pulchritudo vocatur* (a).

Appena vi è autore, che abbia trattata questa materia, che non vi abbia fatto un sistema particolare. Sarebbe un perdere il tempo il volerli scorrere tutti. Bastano gli accennati per dare una qualche idea della diversità delle opinioni. E' tempo di esporre la mia su questo soggetto; ma io mi ristringo soltanto alla bellezza relativa alle arti del disegno.

(a) Cic. 4. Tusc. AZARA.

Mengs nella ſua gioventù credette la bellezza una coſa veramente eſiſtente, e reale, e pensò poterla definire; ma ne conobbe poi la difficoltà, e ſi contentò di poter dare qualche idea de' ſuoi effetti. Io eſporrò frattanto quel, che ſtimo poterſi ſapere con più probabilità in una materia tanto difficile.

§. II. *Della maniera, con cui noi poſſiamo concepire la bellezza.*

Quando noi vediamo un corpo, ch' eſeguiſce tutte le ſue funzioni perfettamente ſecondo il fine, per cui è ſtato creato, lo chiamiamo un corpo ſano. Generalizzando le idee, chiamiamo *ſalute* lo ſtato di quel corpo. Queſta parola *ſalute* non può ſpiegare altro che l'idea aſtratta, che la mente ſi è formata de' corpi, i quali ſi trovano in quello ſtato. Il darle altra eſiſtenza è incorrere nel Platoniſmo, il quale mette tutto il mondo entro le noſtre idee, del qual contagio non ſi potè liberare intieramente Mengs. Colla ſteſſa analogia diremo dunque, che la bellezza è un'idea aſtratta: è l'idea dello ſtato delle coſe, che contengono certe qualità, le quali, come ſi anderà eſponendo, le fanno belle; ond' ella non ha veruna eſiſtenza fuori del noſtro intelletto.

§. III. *Di quello, che fa belle le coſe.*

L'unione del perfetto, e del piacevole reſi evidenti, è ciò, che ſenza dubbio rende le coſe belle. Perfetto per noi altri uomini è quello, a cui niente manca, nè avanza di quello, che noi crediamo debba avere: è piacevole quello, che fa un' impreſſione moderata ne' noſtri ſenſi. L'ignorante può giudicare dell' impreſſione materiale, che ricevono i ſuoi organi della viſta; ma del perfetto non può giudicare che il ſolo intelligente, cioè colui, il quale abbia oſſervate minutamente le proprietà, e qualità delle coſe; le abbia confrontate fra di loro, e vi abbia riflettuto, per indi rilevarne il mancante, ed il ſuperfluo relativamente al loro deſtino, onde proviene la loro perfezione. Sicchè del bello è giudice competente ſoltanto chi ha eſercitata molto, e ha reſa ben culta la ſua ragione; onde ſi può aſſerire ſenza eſitare, che la ſcelta, o il giudizio ſul bello ſia ſempre in ragione dell' intelligenza dell' artiſta, o dell' oſſervatore.

Il contrario della bellezza è la bruttezza, la quale conſiſte nell' imperfezione, e nello ſpiacevole; e giudichiamo proporzionatamente dell' una nel modo ſteſſo che dell' altra (a).

§. IV. *Della differenza tra la bellezza, ed il piacevole.*

Il piacevole non è di ſua natura bello, benchè il bello ſia per lo più piacevole. Ciò, che piace ad uno, non ſempre piace a tutti, nè talvolta allo ſteſſo in diverſi tempi; e queſto proviene dall' eſſere il guſto un effetto, che ricevono i ſenſi, e non la ragione; nè v'è coſa sì imperfetta, che non poſſa piacere a qualcheduno.

De' guſti non è da diſputarſi, dice l'aſſioma generale. Se con ciò s'intende, che chi dice guſtar di una coſa, effettivamente la guſta, la propoſizione è incon-

(a) Mengs in un frammento, che ho avuto alle mani, ſcriveva: *La bellezza è l'oppoſto della bruttezza. La bruttezza è una deformità, e un' apparenza, che dà idee di qualità cattive. A compir l'idea del brutto biſogna che l'oggetto ſia di forme improprie, e irregolari* Fea.

contrastabile; ma se al contrario si vuol intendere, che ogni gusto è buono, niente è di più falso.

Una donna, che mangi gesso, terra, o altre materie simili, vi ha senza dubbio il suo gusto, ma un gusto depravato. Mr. de la Motte, cui piacevan più gli scarabocchi del Ponte nuovo di Parigi, che i quadri di Raffaello, avea un gusto da vera bestia.

Chi dice, che una cosa gli piace più di un' altra, non è obbligato addurne ragione; ma se sostiene, che questo è più bello di quello, è obbligato dirne il perchè. Vi sarà taluno, cui piacciono più i versi di Lucano di quelli di Virgilio, e costui non sara che ridicolo; ma se egli dice, che i primi sono più belli de' secondi, tutti gliene domanderanno la ragione. Ogni giorno si vede gente, che ama più un colore di un altro, e niuno contrasta loro questo gusto: ma chi dicesse, che il verde è più bello dell'azzurro, passerebbe per uno sciocco, se non ne adducesse la causa. Se una donna, che abbia, per così dire, i baffi, e le fattezze da uomo, trova taluno cui ella piaccia, pochi gli vorranno contrastare questo suo gusto stravolto; ma s' egli pretendesse persuadere, che un tal mostaccio sia una bellezza, ognuno indubitatamente se ne riderebbe. Ciò ben dimostra, che per intendere, e giudicare della bellezza è necessaria l'unione de' sensi, e della ragione; ma che per il gusto bastano soltanto i sensi. Il gusto di uno è indipendente da quello degli altri: ma vi sono gusti buoni, e cattivi, ridicoli, stravaganti, e bestiali.

I nostri costumi, e la nostra ignoranza sono tali, che nemmeno comprendiamo in che consista l'entusiasmo, con cui i Greci si lasciavano trasportare per la bellezza. Fra di loro era questa una qualità d'un' estimazione sì straordinaria, che l'aveano come per divina; e perciò nelle opere delle arti sacrificavano ad essa tutto il restante; cosicchè nell' espressione anche delle maggiori passioni erano attentissimi a non pregiudicare la bellezza. Virgilio ci rappresenta Laocoonte in smanie, e in muggiti come un toro ferito a morte; ma Agesandro seppe esprimere tutto il dolore senza ledere la bellezza.

Innumerabili esempi potrebbero addursi del conto, che faceva della bellezza quella delicata nazione; ma basta sapere, che fin da' primi tempi si concorreva in Elide, dove le persone belle competevano questa prerogativa, e vi erano giudici per distribuire i premj alle più belle. A Sparta, a Nasso, e altrove si celebravano anche gli stessi concorsi. I concorrenti aveano da esporre i loro meriti avanti i pittori, e scultori, che erano i giudici competenti della materia; e questi aveano le migliori proporzioni per esaminare i corpi più belli (a). Anacreonte dice, che avendo la natura esauriti tutti i suoi tesori nella formazione dell' uomo, e degli altri animali coll' aver loro data la robustezza, l'ingegno, la celerità, e le altre qualità pregevoli, nè restandole cosa da dare alle donne, diede loro la bellezza, che vale più, e prevale a tutto quanto avea dato agli altri.

In somma la delicatezza di quelle genti giunse a figurarsi, che le anime, che abitavano in belli corpi, se ne staccavano con molta maggior ripugnanza di quelle, che animavano corpi brutti, e che ne andavano uscendo a poco a poco, come per lasciarli in un dolce, e gradevol sonno (b).

L'idea, che eglino aveano della bellezza naturale, era nondimeno molto differente da quella, che abbiamo noi altri moderni, poichè consisteva nella per-

(a) Si veda il Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. I. lib. IV. cap. I.* Fea.
(b) Philostrat. *Icon. lib. I. cap. 4.* Azara.

perfezione, nella proporzione de' membri, nel colorito, e in un certo riposo, e in un' aria di maestà, che occultava nel modo possibile le imperfezioni dell' umanità, avvicinandosi al divino. Noi altri al contrario stimiamo bello quello, che più si accosta all' umano, e alle sue necessità. Fattezze senza simetria, membri senza proporzione, portamento senza nobiltà, e altre irregolarità consimili possono fare una bellezza, purchè abbia un buon colore, occhi ben vivi, e un taglio, che chiamiamo elegante; e purchè il tutto insieme abbia molto movimento, e molta espressione, ma di quella, che denota il desiderio, e lo provoca. Noi siamo tutto materia, e moto; e i Greci tutto pensiero, e riposo.

§. V. *Del gusto nella pittura.*

La parola *gusto* si usa in pittura metaforicamente, e si è introdotta per comparazione al gusto del palato. Quello è uno de' nostri sensi. Il sapore è l'impressione, che il senso riceve; e secondo che esso è piacevole, o dispiacevole, forte, o debole, l'anima nostra lo giudica buono, o cattivo.

Le arti servono in parte a' nostri sensi, ed in parte alla ragione. I sensi ricevono le loro impressioni, l'intelletto le distingue, e la ragione le giudica. Nella pittura è il senso della vista, che si paragona al gusto del palato, e gli oggetti visibili ai saporiti.

Si dirà dunque, che una persona non ha gusto nella pittura quando la sua vista, e la sua ragione non sono capaci di ricevere, e di giudicare competentemente degli oggetti visibili; siccome diciamo, che uno non ha il gusto del palato se non sa distinguere un sapore da un altro, o che tutti gli sono indifferenti. Uomo di buon gusto in pittura è quegli, che ha tanta intelligenza da saper distinguere immediatamente, se una cosa sia buona, o cattiva, quale ella effettivamente è secondo la ragione. Uomo poi di cattivo gusto è quegli, cui le cose cattive, e irragionevoli piacciono più delle buone.

Nello stesso modo diremo, che un pittore è di cattivo gusto, se tra gli oggetti della natura prende ordinariamente i cattivi per la sua arte; siccome sarà al contrario di un gusto buono chi sceglie i migliori; e chi non sa distinguere i buoni da' cattivi, ma soltanto imita gli oggetti, che gli si presentano, sarà un pittore privo di ogni gusto; e questa è la classe la più numerosa. E siccome questo gusto, di cui parliamo, è il prodotto dell' ingegno, e dell' intendimento dell' artefice, siegue, che chi lo ha buono ha buon giudizio, e chi lo ha cattivo sta male a senno; e chi non ha gusto di niuna sorta è uno stupido solenne. Lo stesso si deve applicare a' dilettanti, che si danno a giudicare di pittura, ed a chiunque parla dell' arte.

Continuando lo stesso parallelo del gusto materiale col gusto delle arti, conviene osservare, che non meno in questo, che nel primo vi sono delle cose, che hanno molto sapore, altre poco, ed alcune niente: nello stesso modo nella natura trovansi delle cose, che fanno forte impressione negli occhi, altre poca, ed alcune, che non si distinguono che confusamente. Siccome adunque per dilettare il gusto sensuale si uniscono molte cose, affine di rettificare, e di migliorare il sapore; così ancora deve il pittor giudizioso unire quegli oggetti, che si migliorano fra di loro, per produrre un buon gusto, ed una sensazione dilettevole alla vista.

§. VI. *Della cagione, per cui la bellezza ci diletta nelle arti, e di quale ſpecie ſia queſto diletto.*

Alcuni han creduto, che il guſto, che ci cagiona la pittura, provenga dall'illuſione, cioè da quell'errore, in cui ci ſuppongono caduti quando vediamo un quadro, immaginandoſi eglino, che noi vi vediamo realmente la coſa, che rappreſenta: in quel modo ſteſſo, ſoggiungono, che noi piagniamo, e ridiamo nelle tragedie, e nelle comedie, perchè veramente ci perſuadiamo eſſer preſenti ai caſi, che vi ſi rappreſentano. Indi deducono, che quanto è più perfetta l'imitazione, altrettanto ſia più bella la pittura.

Queſto raziocinio è falſo ne' ſuoi principj, e nella conſeguenza. Niuno, che abbia la minima doſe di giudizio, potrà ſupporre, neppure per un iſtante, che ſia vero quel che ſi vede rappreſentato in un quadro. Dico di più, che ſe ciò foſſe poſſibile, la maggior parte delle pitture farebbe un effetto totalmente contrario a quello che fanno. Una perſona di fibra delicata, e di cuor ſenſibile come potrebbe vedere con diletto una carnificina, che ſoldati brutali eſercitano ſopra tanti corpi d' innocenti bambini? E una dama gentile, che ſi ſviene alla viſta di un ragno, o di un ſorcio, farebbe la ſua delizia, e dormirebbe ſoave tenendo al capezzale un moſtruoſo drago, che ſta per ingojarſi la bella Andromeda? Appunto perchè non ſuſſiſte queſta preteſa illuſione, per ciò le pitture principalmente ci piacciono. Aggiungaſi, che un quadro eccellente non è gia a prima viſta, che più ci piace, ma quando con più rifleſſione, e più poſatamente ſi eſamina.

Che l'imitazione poi ſia più bella quanto è più perfetta, è l'altro errore, che s'inferiſce dal primo. E che ha da fare l'imitazione colla bellezza? Quella ha il ſuo merito a parte: ma ſe l'originale non è bello, nol ſarà certamente nemmeno la copia, per quanto ſia raſſomigliante. Conſiſtendo dunque la bellezza, come ſi è provato, nell'unione del perfetto col piacevole, niuna coſa, che non abbia queſte due qualità potra giammai eſſer bella.

Quaſi tutti i quadri della ſcuola fiamminga ſono perfette imitazioni delle coſe naturali; eppure niuno, che abbia qualche poco di criterio, ſaprà trovar in eſſi bellezza vera. Sono certamente belle imitazioni per quelli, che ſi fermano nel materiale delle coſe, e non paſſano oltre; e vi ſi potrebbe applicare la ſentenza di Quintiliano: *Adeo in illis quoque eſt aliqua vitioſa imitatio, quorum ars omnis conſtat imitatione.*

E in che conſiſte adunque il guſto, che ci vien prodotto dalla vera bellezza? Queſtione complicata, che richiede una diſcuſſione alquanto eſteſa; ma mi luſingo di poterla dilucidare, ſe il lettore avrà meco un po' di pazienza, e ſi degnerà entrare in sè ſteſſo per un momento.

E' una coſa eſſenziale all'anima noſtra il penſare, cioè l'occuparſi penſando, giacchè lo ſpirito non può avere altra occupazione. Eſercitando queſta facoltà trova l'anima la ſua ſodisfazione; e perciò ella naturalmente fa ricerca degli oggetti, che la occupino, ma ſenza diſturbo: e queſto è quello, che ſi chiama *curioſità*. Quando ſi ſoſpende queſto eſercizio, o quando ſi porta all' eccesſo, o quando per qualche riſpetto umano ci vediamo obbligati a penſare a coſe, che non ci piacciono, ne ſiegue quell' incomodo, che ſi chiama *noja*. Nulla rincreſce tanto all' anima quanto queſta diſguſtoſa ſituazione; nè vi è fatica, nè pericolo, ch' ella non intraprenda volentieri per ſottrarſene; ſicchè

chè la voglia di sfuggire questa *noja* è la molla principale del cuore umano. Que', che chiamiamo divertimenti, come gli spettacoli, la poesia, la musica, la pittura, ed altre infinite cose, che fomentano, e conservano la società, non hanno altra origine che l'orrore di *annojarsi*; e perciò ognuno s'industria occupare il suo spirito il più piacevolmente, e col minore stento che può. L'anima per altro non può occuparsi che in due maniere. L'una è ricevendo per li sensi le impressioni degli oggetti esterni; e l'altra riflettendo, meditando, e combinando le idee somministratele dalla memoria. Quest' ultimo mezzo è troppo laborioso, e sono ben rare quelle anime, che sappiano vivere piacevolmente sole godendo entro loro stesse.

Il più comune, e quel che ordinariamente più piace, è il percepire le impressioni degli oggetti per li sensi. Queste impressioni ci sono piacevoli, o dispiacevoli per due motivi. Il primo consiste nell' agitare più o meno i nervi degli organi, e l'altro nelle idee, che producono: di questo però io non parlo adesso. Un colore troppo vivo, o un suono molto forte vibrano troppo i nervi degli occhi, e delle orecchie, e cagionano sensazioni disgustose; ond' è necessario, che la commozione sia moderata, e che non agiti i nervi più di quel che chiede la lor natura. Se non giunge a commuoverli abbastanza, allora non v'è sensazione, o almeno l'anima non la distingue: sente solo un non so che di confuso, incapace di bellezza, o di bruttezza.

Posto adunque, che le sensazioni moderate sieno quelle, che più gradevolmente occupino le nostre anime, siegue naturalmente, che quegli oggetti, che meglio producono questo effetto, ci saranno i più gradevoli; e se a questo si aggiugne una certa connessione, che passa tra alcuni oggetti, e le sensazioni, per produrre chiaramente, e con facilità idee corrispondenti, si chiamerà *evidenza*; e questa è quella, che più sodisfa le nostre anime, perchè fa produrre la sensazione dilettevole senza faticarci nel dare le idee, poichè la fatica è più molesta all' anima, che al corpo.

Consistendo poi la bellezza nella perfezione, e nel piacere il diletto, che ne risulta, proverrà dalla soavità della sensazione, e dall' evidenza della sua perfezione.

Se l'oggetto bello possiede oltre di ciò qualche qualità di quelle, che chiamiamo attrazione, simpatía, o altra simile (che non è del mio oggetto spiegare adesso), come succede all' uomo, o alla donna; allora la bellezza, oltre l'effetto generale sopradetto, fa strabiliare l'anima dalla gioja, esce come fuori di sè stessa, e produce quell' agitazione, quel trasporto, quella follia, e quell' entusiasmo, che si chiama *amore*.

La vista di quella medesima bellezza in pittura fa un' impressione più moderata, perchè non va accompagnata da alcuna delle sudette qualità; onde commuove i sensi dolcemente, ed occupa l'intelletto, senza cagionargli alcuna perturbazione.

§. VII. *Di quali cose abbisogni il pittore per isceglierc la bellezza.*

La cosa più necessaria ad un pittore è l'esser dotato di una fibra ben delicata, di un cuore molto sensibile, e di una ragione ben bene spregiudicata; perchè senza il primo il bello non gli farà impressione; senza il secondo non se ne invaghirà; e mancandogli il terzo prenderà una cosa per un' altra. Chi cerca di far comprensibile la bellezza ha da cominciare dal comprenderla bene, e dal sentirla egli stesso il primo. Già

Già l'ho detto, nè mi ſtancherò mai dal replicarlo, che niuna imitazione, come ſemplice imitazione, è bellezza, ſe l'oggetto imitato non è bello. Tutta la finezza dunque dell'arte conſiſte, come dice Mengs, nel ſaper ſcegliere bene imitando il bello, e il neceſſario, laſciando da parte il ſuperfluo, e le minuzie. Il Guercino, Caravaggio, Velazquez, ed altri infiniti pittori, *ſervum pecus*, imitavano beniſſimo gli oggetti, dando loro tal forza, e rilievo, che parevano veri; ma mancava loro l'arte di ſcegliere; perlochè non ſi dee ricercar la bellezza nelle loro opere, e molto meno la grazia, ch'è la ſteſſa bellezza reſa più delicata, e più amabile. Le loro opere fanno una forte impreſſione ne' ſenſi, ma niuna nell'anima: la laſciano come la trovano.

Fra tutti gli oggetti dell'univerſo niuno è per l'uomo sì ſuſcettibile di bellezza quanto l'uomo ſteſſo, perchè niuna coſa egli conoſce, ed ama tanto. Quali dunque ſaranno le coſe, che fanno bello l'uomo? Io credo, che ſia l'evidente apparenza delle ſue buone qualità, la forza, la ſalute, e la moderazione: e nella ſua compagna la donna, la ſanità, la moderazione, e la modeſtia. Queſte qualità ſi riconoſcono per le differenti apparenze. La ſalute dal colore, la forza dalla robuſtezza delle membra, la moderazione dal ripoſo dell'attitudine, e dalla ſemplicità delle forme; e finalmente nelle donne la modeſtia ſi conoſce dalla ſemplicità della poſitura, ajutata dalle forme più gentili, e più delicate di quelle dell'uomo.

Quando l'arteſice giugne ad eſprimere tutto ciò colla proprietà, che ſi conviene, nella maniera meno complicata, e laſciando da canto tutto il ſuperfluo, l'inſignificante, l'improprio, e il trito, può eſſer ſicuro di aver conſeguita la bellezza, purchè non abbia errato nelle altre parti eſſenziali della compoſizione, e dell'eſecuzione.

§. VIII. *Delle coſe, che più diſtruggono la bellezza, e perchè.*

Abbiamo già viſto, che alla bellezza è diametralmente contraria la bruttezza, la quale conſiſte nell'imperfezione, e nel diſpiacere de' ſenſi. Vi ſono in oltre alcune coſe, che ſenza opporſi direttamente alla bellezza, la diſtruggono, o almeno la confondono. Queſte ſono le ſuperfluità, e le minuzie.

Il ſuperfluo è una delle molte coſe, che, ſenza eſſer brutte, contribuiſcono alla bruttezza. Per ſuperfluo in pittura s'intende tutto quello, che non ſerve, e ſenza il quale ſi ha una idea chiara, e diſtinta della perfezione. In un quadro, per eſempio, la di cui azione ſi rappreſenta in qualche edifizio, non ſi debbono effigiare tutti i mobili, nè eſprimere l'architettura colla ſteſſa diligenza come le figure principali, nè introdurre più attori, e più coſe di quelle, che ſono neceſſarie per l'azione; poichè altrimenti ſi rende più difficile il comprendere, e l'anima v'impiega più attenzione, e per conſeguenza maggior fatica. Infiniti pittori cadono in queſto errore mettendo più cura nell'acceſſorio, che nel principale; potendoſi dire di loro quello, che Apelle diſſe a colui, che gli domandava il ſuo parere ſul quadro, che avea fatto di Elena: *Giacchè non hai ſaputo farla bella, almeno l'hai fatta ricca.*

Le minuzie poi ſono il vero ſcoglio, in cui naufragano i pittori volgari. Le parti minime delle coſe non ſono comprenſibili ai noſtri ſenſi; e perciò non ſi debbono eſprimere. Un pittore, che contradiſtingua quaſi microſcopicamente tutti i pori della pelle, tutti i capelli della teſta, e tutti i peli della barba, ſi rende riſibile, e degno de' ſecoli gotici. Egli ſarà il miglior imita-

tore; e, ſe piace a Dio, troverà anche de' dilettanti, che lo loderanno, ma la ragione lo condannerà, perchè queſta eccceſſiva eſattezza nelle minuzie diſtrae l'attenzione di chi oſſerva, e diſtrugge ogn' idea di piacere, cagionando all' anima fatica in vece di diletto.

Un ſimil difetto fu già ripreſo da Orazio, attribuendolo a mancanza di giudizio dell' artefice, il quale eſprime con l'ultima accuratezza le unghie, ed i capelli, ma non ſa combinar bene le parti più eſſenziali: *totum componere neſciet*.

Le ragioni, per cui le parti minute in pittura, ed in qualunque altra coſa faticano l'attenzione, e ſtancano in vece di dilettare, e per conſeguenza non poſſono ſomminiſtrare alcuna idea di bellezza, proviene dal meccaniſmo de' noſtri occhi. Eccone una breviſſima idea.

Tre errori ſiamo noi coſtretti ad emendare in ciaſcun atto di vedere una coſa. Il primo è, che niente vediamo nè dove ſta, nè fuori di noi altri. Il ſecondo è, che tutti gli oggetti ci ſi preſentano roveſciati, cioè a dritta quel ch' è a manca, e ſotto quel che è ſopra. Il terzo è, che noi vediamo gli oggetti doppj. Ciò non oſtante l'anima giudica vedere le coſe dove ſtanno, dritte, e ſemplici. Il ſenſo del tatto è quello, che le inſegna queſte verità; ed è certo, che tutti impariamo a vedere, come a leggere, e a ſcrivere. La grandezza degli oggetti ſi giudica ancora per la rifleſſione, che vien prodotta dallo ſteſſo ſenſo del tatto; e ſiccome ogni idea di grandezza non è che relativa ſecondo l'angolo, che forma nell' occhio la coſa, ci ha inſegnato il tatto, che ella è maggiore, o minore di un' altra; e rettificandoſi ſempre più c' inſegna ancora a diſtinguere le grandezze ſecondo le diſtanze. Ciaſcun occhio è come uno ſpecchio, e le immagini delle coſe ſi rappreſentano nella retina nello ſteſſo modo che nel criſtallo, cioè entro di eſſo, e non dove ſtanno gli oggetti. Il tatto c'inſegna, che veramente ſtan fuori; ed a forza di rifare queſta oſſervazione l'anima acquiſta l'abito di giudicare ſanamente del vero ſito delle coſe (a).

La piccola apertura delle pupille è per dove entrano tutti i raggi della luce, che rimandano gli oggetti; e ſiccome, ſe l'oggetto è maggiore di detta apertura, non poſſono entrare i raggi ſenza incrocicchiarſi, è d'uopo, che quelli,

(a) Io non ignoro molti altri ſiſtemi contrarj alla ſurriferita teoria della viſione, fatti forſe per iſpirito di ſingolarità o di contraddizione, e perciò non mi do pena di confutarli. Unicamente fo menzione di quello dell' abate di Condillac, perchè il ſuo nome potrebbe dar peſo alla opinione, e anche autorizzare un errore. Queſto autore fece il ſuo trattato degli *Animali* colla mira di offuſcare, ſe poteva, la gloria dell' illuſtre Mr. de Buffon, e colla ſola metafiſica intrapreſe attaccare un uomo armato di tutte le armi delle matematiche, della fiſica, della ſtoria naturale, della filoſofia, e dell' eloquenza.

Egli ſoſtiene che noi non vediamo gli oggetti nè doppj, nè roveſciati, perchè nella retina non ſi dipinge immagine alcuna, non potendoſi dare immagine dove non ſi dà colore. Nella retina, dice egli, non ſi fa che una ſcoſſa; e queſta ſcoſſa non è un colore, ma può eſſere una cauſa occaſionale di una modificazione dell' anima. E quand' anche le immagini ſi dipingeſſero nella retina doppie, e roveſciate, ſi può indi conchiudere che l'anima provi le ſenſazioni, ed immaginazioni della ſteſſa maniera?

Queſti argomenti ſono sì deboli, che niente ſarebbe più facile a confutarli con evidenza, ſe l'opportunità del luogo lo permetteſſe. Chiunque fiſſa la viſta in un oggetto, ſeparando gli occhi con forza, lo vede doppio, perchè allora perde l'anima l'abito con cui ordinariamente percepiſce le ſenſazioni. Come ſi può figurare Condillac, che poſſa la retina provar commozione ſenza contatto? E queſto contatto da quale altra coſa può eſſer prodotto che dalla luce? Chi ſi figurerebbe che l'autore d'un eccellente trattato contro i ſiſtemi, deſſe in uno de' più ſcreditati e pericoloſi di tutti, quale è quello delle *cauſe occaſionali* del buon uomo di Malebranche! AZARA

li, che vengono dall'ingiù si rappresentino nella parte superiore della retina; e quelli, che vengono dall' alto, s'imprimano a basso. Il tatto rimedia anche a questo inconveniente insegnandoci la vera situazione degli oggetti. Cosicchè, sebbene vediamo gli oggetti doppj, e alla rovescia, c'immaginiamo tuttavia di vederli realmente semplici, e dritti, e ci persuadiamo, che questa sensazione, la quale è un giudizio dell' anima istruita dal tatto, sia una apprensione reale prodotta dalla vista.

Tutto questo è così chiaro, che non ha bisogno di ulteriori prove. Sopra di ciò dunque io fondo il mio sistema riguardo la pena, che ci cagiona la vista degli oggetti troppo piccoli. Ogni oggetto maggiore dell' apertura della pupilla si rappresenta al rovescio nella retina, e l'anima non ostante lo giudica dritto. L'abito contratto di giudicare così non si può mutare senza un altro abito egualmente costante del contrario; il che alle persone adulte costerebbe molto tempo, e fatica. Supposto dunque, che un oggetto sia minore della detta apertura della pupilla, deve legittimamente seguire, che la sua immagine vi entrerà diritta, perchè le linee, che formano i raggi della luce, non s'intersecano nell' entrarvi; e l'anima si troverà allora delusa, se giudica secondo il metodo insegnatole dal tatto, e si troverà in contradizione con sè stessa; onde per formare la vera idea della situazione di quell' oggetto sarà costretta farvi nuova riflessione. Ella però non potrà questo eseguire senza uno sforzo penoso, giacchè noi non possiamo divezzarci di un abito costante senza molta fatica, ed attenzione.

In questo dunque consiste tutto il meccanismo di quel che soffre la vista negli oggetti molto minuti. La misura della grandezza, che deve avere un oggetto per entrare diritto, o rovescio nell' occhio, dipende dalla grandezza dell' apertura della pupilla; ma io lascio discuter questo punto a chi tratta dell' ottica, come anche ometto l'esame se i fanciulli abbiano detta apertura minore de' vecchi.

§. IX. *Del chiaroscuro*.

Chi non sa che cosa è chiaroscuro (rari pittori lo sanno) lo crede il bianco, e il nero, perchè ordinariamente il chiaro si dipinge col bianco, e l'oscuro col nero, rassomigliando quel colore alla luce, e l'altro alle ombre. Ma la cosa non è così. Il chiaroscuro non consiste ne' colori, ma nell' arte di usarli, e di distribuire intelligentemente la luce, e l'ombre.

Una superficie, che non sia perfettamente liscia, e piana, riflette da ciascun punto i raggi della luce con angoli differenti, perchè la proprietà di essi raggi è di riflettersi in modo, che l' angolo di emersione sia sempre eguale a quello d'incidenza; e siccome in una superficie disuguale ciascun punto è in diversa elevazione, deve per necessità formare un angolo differente. Il tatto ha rettificata anco questa sensazione, come le altre soprammentovate; onde l'anima giudica elevato quello, che rimanda la luce in un certo modo, cioè con un certo angolo; e così abbiamo l'idea della rotondità, e del rilievo delle cose.

Le parti più elevate rimandano i raggi della luce in una maniera differente delle piane, e delle convesse, cosicchè sembrano più illuminate; e siccome ogni angolo differisce infinitamente poco dal suo immediato, si deve passare per una impercettibile gradazione dall' uno all' altro; onde se si salta rapidamente da uno grande ad uno picciolo, si rappresenterà la cosa come se

ivi fosse interrotta, o tagliata, e il chiaroscuro resterà distrutto. L'arte dunque consiste in distribuire i colori in modo che riflettano la luce secondo quell' effetto, che il gusto, ed il giudizio del pittore gli prescrivono, che debban fare in un determinato luogo, senza confondere il rilucente, ed il liscio col rialzato, benchè entrambe cose riflettano maggior quantità di luce; ma siccome sono molto differenti, si debbono esprimere in differente maniera.

Si deve altresì avvertire, che i raggi della luce non sono tutti di ugual forza, perchè ciascun colore è di una intensità differente; onde si deve badare al colore, di cui si compone la massa, per dargli il tuono corrispondente alla sua forza.

La pratica potrà insegnare all' artista alcune regole; ma senza una buona teorica egli opererà sempre a tastone, nè mai farà cosa veramente bella.

I pittori, ch' io chiamo naturalisti, cioè seguaci della mera pratica, e delle *ricette*, o per dirlo una volta, ignoranti, pretendono operare con l'ultima perfezione qualora imitano puramente gli accidenti della luce, prendendola da una parte, e copiando tutti i chiari, e gli oscuri tali, quali li rappresenta la verità, cioè come un fluido, che scorre, ed illumina tutte le parti, che incontra per linea retta, lasciando oscure tutte l'altre. Con queste *ricette* eglino fanno le parti illuminate troppo chiare, e l'altre troppo oscure: conseguiscono in vero l'effetto di dare un gran rilievo alle parti dove batte la luce, e credono con ciò di aver toccato l'apice del chiaroscuro. Non riflettono però, che la gradazione dev'essere impercettibile per la ragione, che si è addotta, e che tutto quel ch'è troppo, è brutto in vece di esser bello; poichè il passaggio sì forte, sì rapido, ed improvviso dalla luce all'ombra offende la vista, e la ragione.

Il Coreggio, e Mengs sapevano la maniera di evitare il difetto della direzione della luce. Giammai prendevano una gran massa sola di luce per illuminare i loro quadri, ma meditavano con gran giudizio quali erano le parti, che nella loro composizione meritassero di essere più visibili, e rialzate; ed allora distribuivano sopra ciascuna di esse parti la luce in modo, che i chiari illuminassero tutto il quadro, non lasciando niente perfettamente oscuro; cosicchè la vista sembra che passeggi entro le lor figure, e vi si trattiene come incantata dall' armonia, che vien formata dalla contraposizione delle varie luci, e delle ombre. In tal maniera questi valent' uomini hanno evitato quel disaggradevole effetto, in cui incorrono coloro, che prendono una sola luce, come s'ella entrasse per una finestra, o per un foro ad illuminare i loro quadri.

Questi due insigni professori sapevano inoltre, che la luce non opera solo direttamente, e che non tocca cosa, da cui non si rifletta, comunicando parte de' suoi raggi agli altri oggetti immediati. Quindi avean trovato l'artifizio ingegnoso d'illuminare con riflessi tutte quelle parti, che non potevano prendere una luce diretta, e con questa magia eglino mettevano tale chiarezza, tale armonia, e tal rilievo ne' loro quadri, che l'occhio s'incanta senza saper come, e donde venga la luce.

A rendere più maravigliose le opere di questi due pittori concorre ancora la loro intelligenza della prospettiva aerea. I raggi della luce rimandati dagli oggetti agli occhi, sono forti, o deboli in ragione della loro distanza, della massa, e della densità intermedia: per conseguenza un oggetto vicino deve esprimersi con più forza di uno lontano, ed i contorni del primo

più

più distinti di quelli del secondo. La prospettiva lineare insegna soltanto l'immagine, che fanno negli occhi gli oggetti visti da un determinato punto; e l'aerea il grado di luce, che debbono inviare agli occhi, secondo le loro distanze. Quella ha le sue regole fisse, e matematiche, e questa dipende dall' osservazione, e dalla fisica della luce non meno che da' nostri sensi; onde quanto è più complicata, altrettanto è più difficile: ma dalla sua intelligenza dipende in gran parte la perfezione della pittura.

§. X. *Della bellezza della composizione.*

Sarebbe una presunzione dar regole sopra la composizione dopo quello, che ne ha detto Mengs. Dirò soltanto alcune parole su la bellezza, che entra nel tutto della composizione, giacchè fin quì si è parlato delle sue parti.

Abbiamo veduto, che un oggetto è bello in pittura quando riunisce in sè l'idea del perfetto, e del piacevole, e quando l'anima lo percepisce con facilità, e colla minore applicazione possibile, cioè quando la cosa è evidente: quest' evidenza è la vera madre della bellezza.

La composizione non è che l'arte di collocare le parti, che compongono un tutto. Il pittore, non meno del poeta, è padrone d'inventare, e di ornare il suo assunto come gli pare, secondo che il suo giudizio è buono, o cattivo: l'uno e l'altro però debbono assoggettarsi alla verisimiglianza, ed alle regole della bellezza. Il poeta ha il vantaggio di poter rappresentare la sua azione in varj punti per mezzo della narrazione; ma i limiti del pittore sono più ristretti. Questi è obbligato a scegliere un punto unico di tutta l'azione, ed in questo rappresentarla precisamente, e quasi concentrarla, senza far conto di quel che precede, nè di quel che siegue. Questo punto deve essere il più essenziale della storia, per il quale si venga ad intenderla facilmente tutta; e, come diceva Mengs, la storia deve spiegarsi per il quadro, non il quadro per la storia.

Da ciò siegue, che non può esser bella niuna composizione, la quale non esprima il suo intento con tale evidenza, che un intelletto mediocremente istruito la comprenda a prima vista, e senza faticare la sua attenzione. Semprechè abbisogni di una benchè minima spiegazione, addio bellezza. Peggio poi s'è equivoca, e suscettibile di più interpretazioni; e peggio ancora se l'azione è divisa o rappresentata successivamente. Di tutti questi errori si potrebbero citare esempi pratici; ma si omettono a bella posta, acciò non sembri, che si voglia far la satira ad alcuno. Basta tener presenti come regole infallibili, che senza evidenza non si può aver bellezza; e che la minima fatica, che costi allo spirito l'intendere una composizione, distrugge tutto il bello, che vi possa peraltro essere nell' esecuzione.

§. XI. *Dell' espressione.*

Se si avesse da dire tutto quello, che abbraccia l'espressione nelle arti, non basterebbe un libro ben voluminoso. Chi volesse istruirsi a fondo sopra questa importante materia, potrebbe osservare quello, che si trova sparso nelle opere di Cicerone, di Orazio, di Seneca, di Plinio, e di Filostrato, e specialmente nel giudizioso Quintiliano, col di più, che ha compilato indigestamente al suo solito Junio nel suo trattato della pittura degli antichi. Il mio fine è di

di trattare dell' espressione solamente per quanto ella contribuisce alla bellezza.

Per espressione io intendo l'arte di palesare convenientemente gli affetti per mezzo di ogni sorta di segni esterni. L'unione dell'animo col corpo è di tal natura, che non può accader movimento nell' una, che non ecciti il suo movimento corrispondente nell' altro. Dovendo dunque il pittore rappresentare le sue figure in azione, deve esprimere ne' loro sembianti, ed in tutto il resto quella situazione, e que' movimenti, che l'anima produrrebbe ne' corpi se realmente si ritrovassero in quello stato: ma siccome fra questi movimenti entra il più, ed il meno, vale a dire, che gli uni sono forzati, ed altri facili, alcuni nobili, ed altri ordinarj, e di altre mille maniere; dipende pertanto dal gusto del pittore il sapere scegliere quelli, che producono bellezza, e dalla sua abilità il saperli eseguire con la dovuta precisione. Deve egli sapere scegliere quelle linee, che non distruggono la bellezza. Se la passione, che egli vuole esprimere, è molto violenta, e copia materialmente qualche modello ordinario, egli farà una cosa affettata, e brutta, la quale movendo troppo le fibre de' sensi cagionerà pena in vece di piacere. Giammai, nemmeno per un istante, deve egli perdere di mira quel gran principio, in cui consiste tutto il mistero della sua arte; cioè, che l'oggetto della pittura è di contentare l'anima, e i sensi, dilettandoli sempre, e non mai col faticarli.

Quando un artista, a cagion d'esempio, per esprimere il dolor violento di una persona la rappresenta con un palmo di bocca aperta, con gli occhi stralunati, e convulsi, e con tutti i suoi muscoli, e membri contratti, ed alterati, copierà talvolta la natura fedelmente; ma non speri trovare applauso tra gl' intendenti, perchè sicuramente egli avrà fatta una cosa brutta; poichè non è possibile alterar troppo i membri, ed i muscoli, e conservare il bello delle loro forme. Il Laocoonte co'suoi figliuoli è l'esempio della più dolorosa situazione, che l'umanità possa soffrire; e questa han saputo i suoi artefici variare, ed esprimere in modo, che nel tempo stesso, che l'aspetto esprime la più dolorosa idea, non vi si scorge nè gesto, nè convulsione, che distrugga la bellezza delle forme. Nel padre si vede un corpo trafitto dal tormento il più terribile, ma un'anima forte, e superiore al suo infortunio, come uno scoglio percosso da' flutti. I figliuoli, meno robusti, esprimono maggior impressione di dolore, ma le parti della bocca, e degli occhi, che si voltano al genitore, come per chiedergli soccorso, ch'è l'espressione corrispondente alla lora età, e situazione, esprimono il loro stato, ma senza sfigurare la bellezza de' loro corpi.

Il gruppo della Niobe è un altro esempio della nobil maniera, con cui i Greci sapevano far visibili le situazioni più violente, senza alterare, nè imbruttire gli oggetti. La Deposizione dalla Croce di Mengs, e specialmente il suo Cristo spirante su la medesima, due quadri, che sono presso Sua Maestà Cattolica, sono anche modelli dell' espressione più sublime nel genere alterato. Si deve dunque stabilire per un principio fondamentale la pratica de'Greci, che era *di fare il più con i meno mezzi possibili*.

Gli altri movimenti dell' anima, che non producono effetti sì visibili, sono più difficili ad osservarsi; perchè per iscoprire le cause bisogna, che il pittore sia un filosofo osservatore del labirinto del cuore umano, e che sappia anche anatomicamente il giuoco, che ciascun affetto produce nel corpo. Tutto questo non si fa senza gran talento, e senza grande studio. I Greci possederono quest' arte a tal segno, che nelle loro statue appena si scorge, ch' eglino

no abbiano pensato all' espressione, e nondimeno cadauna dice quel, che deve dire. Stanno in un riposo, che mostrano tutta la bellezza senza alcuna alterazione; ed un soave, e dolce movimento della bocca, degli occhi, o la sola azione esprime l'effetto, incantando e l'anima, e i sensi.

Tra i moderni (bisogna pur confessarlo) si è introdotta una setta di pittori, e di dilettanti, che non hanno per vera espressione che quello, ch' è una contorsione, facendo col molto pochissimo effetto. La pigrizia di pensare, e l'ignoranza sono le sorgenti di questo depravato gusto. L'esprimere i movimenti grossolani di qualche persona appassionata, che mette in contorsione violenta tutte le sue membra, o il sangue, che versa a torrenti un ferito, o l'orridezza d' un cadavere, esigono pochissimo talento, ed istruzione: basta aver occhi, e non chiuderli. Scoprire le sutte dell' anima, sorprenderla, per così dire, ne' suoi segreti nascondigli, e saper esprimere tutto ciò esternamente senza alterare la bellezza delle forme, richiede molta attenzione, e maggior filosofia. Ma tutto questo neppure basta per conseguire il fine: bisogna anche pensare alla proprietà, cioè al carattere della persona; poichè un eroe, ovvero un principe non si appassiona come un villano, nè una deità come un mortale. Di più l'espressione ha da nascere dalla verità, e non dall' imitazione; poichè, siccome diceva Mengs, passa un gran divario fra una persona veramente agitata, ed il comico, che la rappresenti; e Terenzio tanti secoli prima avea già notato questa differenza:

. . . . . . Ex animo omnia,
Vt fert natura, facias, an de industria.

Ne' ritratti regna un altro vizio, che tiene infetta qualche nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrarre, o di essere ritratto come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta *spiritosa*, senza sapersi perchè. Gli occhi, la bocca, il gesto si hanno da torcere, e ritorcere secondo l'idea, che si è fantasticata di questo benedetto spirito; e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario, e buttando in dietro e vita, e testa, si modellano in attitudine da ballarini. Si fa in somma il possibile per far mentire il ritratto, e per non cogliere nel punto propostosi; poichè tutto quello, che altera le forme naturali, e le sbalza dal loro natural riposo, è brutto, e dispiacevole.

Non vi è ritratto buono, nè statua antica (eccettuatene quelle, che richiedono una positura forzata), che non abbiano il capo alquanto inclinato verso il petto. Pare, che in generale gli antichi abbiano creduta questa positura la più propria, acciocchè le loro immagini si cattivassero l'animo dello spettatore, come se elleno volessero conversar con lui; e così ancora sfuggivano l'odiosità, che produce la superbia, denotata dalla cervice dritta, e dalla testa buttata indietro. *Est odiosa omnis supinitas*, dice Quintiliano.

Finalmente conchiudo, per non diffondermi di vantaggio, avvertendo, che l'espressione non si limita a significar le passioni dell' animo ne' sembianti. Ogni membro in particolare, la positura, il movimento, i panneggiamenti, il campo, l'architettura, gli alberi, e finalmente la luce stessa, l'aria, e quanto entra in un quadro, tutto è suscettibile di espressione, e tutto deve contribuire alla bellezza.

§. XII.

§. XII. *Dello ſtile grande, mediocre, e piccolo.*

Quando in pittura ſi dice, che uno ſtile, o una figura è grandioſa, non ſi deve intendere della grandezza della mole; e lo ſteſſo è del mediocre, o del piccolo; giacchè le qualità della pittura non ſi miſurano a palmi. Stile grandioſo, o grande, è, come dice Mengs, quello, in cui ſi fa ſcelta di parti grandi, e ſi tralaſciano le mediocri, e le picciole. Qualunque coſa della natura è compoſta di alcune parti principali, e queſte di altre minori; e così via via all' infinito. La noſtra viſta non può diſtinguere i primi elementi delle coſe; nè la pittura può proporſi d'imitarli, e molto meno di rappreſentarli co' ſuoi colori. Una faccia umana, per eſempio, è compoſta di fronte, di ſopracciglia, di occhi, di naſo, di guance, di bocca, di mento, di barba: queſte ſono le ſue parti grandi; ma ciaſcuna di queſte contiene molt' altre minori, e queſte ne contengono altre infinite più piccole. Se il pittore ſi contenterà di eſprimer bene le parti grandi, che ho accennate, egli avrà uno ſtile grande: ſe effigia anche le ſeconde, il ſuo ſtile ſarà mediocre, e ſe finalmente pretende intiſichire ſu l'ultime, ſarà piccolo, e ridicolo. Quindi in una figura giganteſca ſi può avere uno ſtile piccolo, ed in una picciola uno ſtile grande.

Siccome la pittura rappreſenta ſolamente l'apparenza delle coſe, ſubito che dà idea di loro nel modo il più facile, ed il meno confuſo, ha ottenuto il ſuo intento, dando la cognizione dell' oggetto rappreſentato colla poſſibile evidenza, e ſenza faticare l'attenzione; e perciò lo ſtile grande è bello.

Alcuni pittori di grido ſi ſono formati un' idea falſa della grandezza, e ſono andati a inveſtigarla per ſentieri molto tortuoſi, ed erronei. Michelangelo ſarebbe riuſcito a far perdere col ſuo credito il guſto del ſuo ſecolo, ſe Raffaello non vi ſi foſſe oppoſto col ſuo guſto molto più giudizioſo. Quegli nella ſua lunga vita non fece alcuna opera di ſcultura, nè di pittura, e forſe neppure di architettura, colla mira di piacere, ne di rappreſentare la bellezza, che non conobbe, ma unicamente per far pompa del ſuo ſapere. In tutte le ſue figure ei ricercava le attitudini più violente, o quelle, che gli parevano più confacenti per fare vana moſtra della ſua ſcienza anatomica ne' muſcoli, e nelle oſſa, e delineava tutto ciò colla maggior forza, e violenza, dubitando forſe, che non l'intendeſſero bene i riguardanti. Egli ſi credeva di avere uno ſtile grandioſo, ed aveva puntualmente il più piccolo, e forſe il più groſſolano, e peſante. Quelle ſue contorſioni ſono ſtate ammirate, e fino adorate da molti, e lo hanno chiamato ſtile *fiero*, *terribile*, e anche *divino*. Sarà quel che vogliono; ma non è certamente nè grande, nè bello. Sopraffatto egli dall' ambizione di comparir dotto, non ſi curò mai di eſſere piacevole, nè di ſodisfar l'animo colla bellezza. Baſta vedere il ſuo famoſo Giudizio per convincerſi di quel ch'io dico, e fin dove può giugnere la ſtravaganza di una compoſizione. Falconet, che non può ſempre deliràre, ha ragione queſta volta di dire, che il decantato Mosè pare piuttoſto un forzato di galera, che un legislatore iſpirato. Il Dolce ne' ſuoi Dialoghi, ſenza comprendere la vera cagione, notò nondimeno queſti difetti di quel celebre profeſſore, ma per uno, che ha fatto uſo della ragione, migliaja ſoſtengono ad occhi chiuſi, che Michelangelo era in tutto *divino*.

Le

Le sue opere meritano nonostante di essere studiate, per apprendere la correzione del disegno, e l'intelligenza dell' anatomia, sempre però coll' avvertenza, che questi sono soltanto mezzi, e non mai il fine della pittura (a).

(a) Alcune persone gelose della riputazione di Michelangelo più che di qualunque altro autore, e forse più che della loro propria, si sono scandalizzate della severità di questo giudizio. Per rassicurare dunque la loro coscienza si potrebbero quì citare consimili giudizj, che molti valenti professori hanno portato di quel preteso divino artefice. Per non annojare però, ci contentiamo di riferire ciò, che il dotto Mr. Fuessli, che fu quegli che pubblicò a Zurigo l'opera di Mengs in tedesco su la bellezza, dice in una lettera, che è al fine del secondo Tomo di quelle di Winkelmann, ed è così: „ Tous les artistes font de leurs saints des vieillards, sans doute par ce qu'ils pensent que l'âge est nécessaire pour donner la sainteté; et ce qu'ils ne peuvent donner de majesté et de gravité, ils le remplacent par des rides et des longues barbes. On en voit un exemple dans le Moïse de l'Eglise de S. Pierre aux Liens, du ciseau de Michel Ange, qui a sacrifié la beauté a la précision anatomique, et à sa passion favorite, le terrible, ou plutôt le gigantesque. On ne peut s'empêcher de rire quand on lit le commencement de la description, que le judicieux Richardson donne de cette statue: *Comme cette piéce est très-fameuse, il ne faut pas douter qu' elle ne soit aussi très-excellente*. S'il est vrai que Michel Ange ait étudié le bras du fameux Satyre de la Ville Lodovisi, qu'on regarde à tort comme antique, il est très probable aussi qu'il a étudié de même la tête de ce Satyre, pour en donner le caractere à son Moïse. Car toutes deux, comme Richardson le dit lui même, ressemblent à une tête de bouc. Il y a sans doute dans l'ensemble de cette figure quelque chose de monstrueusement grand, qu'on ne pout disputer à Michel Ange. C'étoit une tempête, qui a présagé les beaux jours de Raphael „. AZARA. Lo Scannelli *Microc. lib. 2. cap. 21.* benchè scrivesse nel secolo passato, in cui il gusto non era raffinato come nel presente, pure dà un giudizio egualmente severo della statua del Salvatore nella chiesa della Minerva, opera dello stesso Michelangelo. „ Il curioso della verità (egli scrive contro del Lomazzo, che voleva farlo credere imitato, o espresso dal famoso *Ecce Homo* del Coreggio, posseduto allora dal conte Prati, di cui si parlerà appresso dall' autore) procuri di rinvenire le più proprie espressioni, e debite convenienze nella citata figura del Bonarota, che ritrovandola di corpo quadrato, di membra grandi, ben ricercate, e risentite nel tutto, ed in ogni particolar parte, riconoscerà, che sarebbe assai più al proposito con la canna espresso per dimostrarlo vignajuolo, e non altrimenre nella maniera, che vien descritto dallo stesso Lomazzo; essendo altrettanto eccellente, e proprio nella sembianza d'ortolano, e d'uomo da fatica, quanto lontano dalla grazia, e singolar formazione di rara delicatezza, la quale sogliono desiderare i buoni intelligenti nel rappresentato dell' umanità di Cristo. Quindi potrassi argomentare, che il medesimo Lomazzo non abbia, che per sola relazione riconosciuto una tal opera; perchè al certo, quando egli avesse in fatti osservato coll'idea la particolar formazione, non l'averia per Cristo riconosciuto, se non dalla croce „. FEA.

SOGNI
SULLA BELLEZZA.

CAPO I.

Se la bellezza esista.

1. LA bellezza si potrebbe confondere colla perfezione, o colla piacevolezza; perciò io metto in considerazione al mio lettore, che mentre gli uomini hanno inventato questa espressione, bisogna che la sentissero diversamente dalle disposizioni sudette. Non ostante, queste sono le più prossime alla bellezza, che è una disposizione media, la quale racchiude in sè ambedue, cioè parte di perfezione, e parte di piacevolezza: e siccome ogni cosa composta di parti uguali di due altre cose diverse genera una terza cosa ugualmente lontana dall' una, e dall' altra; così diventa necessario darle ancora un nome diverso. Perciò in questo caso si è dato il nome di bellezza alla disposizione, che partecipa della perfezione, e della piacevolezza insieme. Non è però necessario, come molti credono, che la bellezza piaccia a tutti; perchè essa è una cosa, che sodisfa la ragione, e non gli occhi. Se la persona, che percepisce la cosa bella, non ha intelligenza, o buon gusto; e se alcune cose belle piacciono a tutti, proviene spesso dalla simpatía, e intelligenza insieme. Per esempio, tutti abbiamo certa intelligenza dell' uomo, perchè siamo uomini; e l'uomo inoltre ha simpatía con la donna, perchè è la diversità più prossima dell' uomo; così il vecchio col giovane, e colla giovane: ed abbiamo simpatía con ogni cosa, che ha in sè le cose, che ci mancano. Da questo nascono gli appetiti. L'infermo gode di trattare con la persona di buona salute, il povero col ricco, il vile col nobile; e questa parte è quella, che abbiamo per istinto del corpo, come la speranza nella mente (a).

CA-

(1) Tutto quello, che dice quì Mengs della simpatia, istinto, ed altre affezioni, e passioni dell' uomo, è molto confuso, e preso in parte dalle nozioni correnti nella metafisica poco analitica, e parte di sua idea, ma poco sviluppata, e confusa con altri principj del volgo. Per non far quì fuor di luogo un trattato metafisico su questo argomento, ci basterà dire, che tutto ciò, che si attribuisce al corpo, come sono gl'istinti, simpatie, passioni, ec. sono tutte affezioni, ed operazioni della sola anima, non mai del corpo, che è semplice istrumento, o sviluppate, e dedotte in atto notabile, e chiaro per se medesimo; oppure fatte conoscere esternamente soltanto per deduzione egualmente certa secondo i più veri

CAPO II.

In quali oggetti ſi poſſa trovar la bellezza.

2. TUtto quello, che ſi può vedere, e ſentire, cioè udire, può ricevere la diſpoſizione, che fa bella la coſa, nella quale ſi trova; che è quando le parti di un tutto ſi trovano tutte uniformi ad una ſola ragione intelligibile al noſtro intelletto.

CAPO III.

Della bellezza della natura.

3. NElla natura ogni coſa ha qualche grado di bellezza ogni volta, che per accidente non ne ſia ſtata interrotta la formazione. Ma benchè nella natura vi ſia queſta bellezza, noi non la conoſciamo, che in pochi oggetti; perchè i noſtri giudizj, e le noſtre cognizioni ſono tutte relative a noi, e le noſtre idee ci vengono per le impreſſioni, che ricevono i ſenſi. Il noſtro intelletto riceve queſte per conſenſo; e giudica, che la coſa, che muove ſenza affaticare i ſenſi, ſia buona; e quella, che li violenta, ſia cattiva.

4. L'uomo ha in sè due parti principali, che ſono il corpo, e l'anima; ed una terza, che è l'azione concorde d'entrambi, la quale poſſiamo nominare intelletto, o raziocinio, che cauſa poi le altre, come la volontà, la memoria, ec., che ſono tutte anelli di una medeſima catena indiſſolubile, e mezzi, che fanno di queſte parti differenti un ſol tutto, cioè l'uomo. Ora l'anima non gode, ſe non che nelle coſe aſtratte, e ſublimi, il corpo nel ſenſuale, e l'intelletto nel bello: e quando noi per li ſenſi percepiamo una coſa, che è di tale diſpoſizione, che facilmente ne poſſiamo intendere la ragione, che fa eſſere la coſa tale, quale la vediamo, cioè perfetta; allora gode il noſtro intelletto, a ſegno che alcune volte quaſi l'anima, e il corpo perdono la

 loro

principj dell'analiſi dell'uomo, e del ſuo traſporto all'intendere, e all'amplificare ſempre più le ſue cognizioni. Vedaſi l'opera del dottiſſimo P. Falletti *Studio Analitico della Relig. par. 2.*, ove ſi troverà ogni coſa eſpoſta colla maggior chiarezza analitica, che poſſa deſiderarſi, e che non ſi legge in verun altro ſcrittore. Ivi ſi troveranno poſte in nuovo lume principalmente le operazioni dell'anima, intelletto, e memoria, la quale ſi riduce all'intelletto, e la volontà, che tutte poi dipendono da uno ſteſſo principio. FEA.

loro autorità, e funzione; e reſta eſtatico l'uomo, che prova queſto piacere ragionevole.

5. Le coſe, delle quali l'uomo ha un' idea più diſtinta acquiſtata dall' eſperienza, ſono più atte a piacere al ſuo intelletto, perchè non lo affaticano: perciò nella natura niente piace più all' uomo, che l'uomo, e poi l'animale, in fine gli alberi, e le altre coſe più utili, o familiari prodotte dalla natura (a).

CAPO IV.

Perchè ſia bella l'imitazione, e della ſua bellezza.

6. Quando la natura è imitata dall' arte in modo, che veramente traſporti la noſtra idea dal falſo al vero, ci fa molto piacere, e forſe più che il vero medeſimo; perchè ogni operazione umana è più facile ad eſſer inteſa, che quelle della natura, ſe le coſe non ſono veramente imitazioni, ma ſolamente invenzioni degli uomini per abbellire la natura; come, per eſempio, i viali nei giardini, gli alberi ritagliati, e altre ſimili coſe, piacciono, perchè mettono la natura, che era difficile ad intenderſi, per quell' ordine in una forma più comprenſibile; giacchè un viale di cento alberi ſi comprende ſotto una ſola idea, e cento alberi piantati a caſo farebbero un' idea aſſai più confuſa. Così ſuccede ancora di un ſolo albero: come l'ha fatto la natura averà tanta varietà di forme, che non ſe ne potrà fare una ſola idea; ma aggiuſtato dall' arte, e ritagliato, e ridotto ad una forma o quadra, o tonda, o altra ſimile ſemplice di coſa a noi cognita, a prima viſta ci dà una idea facile ad intenderſi (b). Ma ſiccome l'imitazione è una parte, che principalmente appartiene alle belle arti, ne parlerò nel ſeguente capitolo.

CA-

(a) Ciò dipende dalla maggior facilità, che ha l'uomo di amplificare le ſue idee colle idee delle coſe, che più s'accordano alla ſua natura, meccaniſmo, modo di penſare, ec., quali ſono in primo grado l'uomo ſuo ſimile, poi il meno diſſimile, quali ſono gli altri viventi, animali, ec., quindi i vegetabili, ec. Fea.

(b) La ragione di tutto queſto diſcorſo del noſtro autore, che è giuſto, ſi vedrà molto bene eſpoſta nella detta opera del P. Falletti. In ſoſtanza è, che l'anima noſtra tende ſempre al più facile, e a riſtringere, o unire le ſue idee, riducendole in una logica unità conforme alla ſua natura ſemplice, e indiviſibile, e più adattata anche a riprodurſi coi fantaſmi nel cervello, d'onde naſce la memoria. Si veda anche l'opera dello ſteſſo ch. ſcrittore, oſſiano le Oſſervazioni critiche ſull'opera del Condillac intorno all' origine delle umane cognizioni. Fea.

CAPO V.

Della bellezza nelle belle arti.

7. LE belle arti ſono imitazioni della natura. Come opere umane ſono imperfette in quanto alla ſomiglianza dell' imitato, ma ſuperano il vero nella bellezza, mediante l'ordine, con il quale rendono le coſe, che eſiſtono nella natura, in maniera più comprenſibile all' intelletto umano, che non è il vero medeſimo, e per queſta ragione più dilettevole. Queſte belle arti ſi ſervono di diverſi mezzi per facilitare la noſtra intelligenza. La muſica ſi ſerve principalmente dell'armonia; la poeſia, la pittura, e la ſcultura ſi ſervono della ſcelta, e l'architettura della ſimetria, e della proporzione.

CAPO VI.

Riſpoſta a quelli, che confondono il piacevole col bello.

8. IL piacevole non è bello, benchè il bello ſia ſpeſſo piacevole. La coſa, che piace ad un uomo, diſpiace ſpeſſo ad un altro, ed in altro tempo anche al medeſimo, perchè il piacere, che proviene dalla coſa, che non è che piacevole, è un ſemplice effetto, che ricevono i ſenſi, e non la ragione. Il coſtume fa che la coſa più irragionevole ci piaccia, e ci piaccia ſenza ragione. La ſodisfazione di qualunque neceſſità fa gran piacere, e queſta ſenſazione l'abbiamo comune con tutte le beſtie. Al toro piace il prato dove paſce, ma non ſceglie fra le vacche la più bella. Non è così della bellezza, perchè queſta è ſempre nella coſa, e reſta nell' oggetto, eſſendo diſpoſizione perfettamente uniforme ad una ragione, che la fa eſſere bella, ed è la perfezione della materia; e benchè gl' ignoranti non la conoſcano, non oſtante eſiſte nella coſa, come la luce eſiſte intorno al ſole, ſebbene un cieco non la veda. Ogni uomo può provare del piacere: anche al più ſciocco piacciono certe coſe, ma non può giudicare del bello. Se uno ſciocco diceſſe, che queſto, o queſt' altro poeta faceva poeſie più belle che Virgilio; ognuno ſi metterebbe a ridere: ma ſe dice, che il tal poeta gli pia-

piace più, nessuno riderà; ma solamente si dirà, che tal uomo è di pessimo gusto, se la sua scelta è contraria alla ragione, che ci fa conoscere per bello un poema: e questo fa vedere, che comunemente gli uomini convengono, che per giudicare del bello ci vogliono delle cognizioni, senza le quali non si può formare un giudizio ragionevole necessario per conoscere la bellezza. Chi dice, che una cosa gli piace, non è obbligato a rendere ragione del perchè gli piace; ma bensì chi dà il suo giudizio, che una cosa è bella, è ridicolo se non sa perchè la giudica tale.

CAPO VII.

Risposta a quelli, che credono la bellezza un oggetto, che dipenda dal gusto, negando che si possa determinare.

9. PEr vedere, se la bellezza dipenda dal gusto, o dalla ragione, vediamo, se negli oggetti, che noi chiamiamo belli, sia la ragione, che ce li fa decidere belli, o il gusto. E'certo, che dipende dal gusto di ciascheduno il dire, che gli piace più il verde, o il rosso, che il turchino; perchè questo dipende dalla forza delli suoi occhi, che i colori troppo morti non muoveranno tanto, da poter ricevere sufficiente sensazione per fargli piacere. Ad un altro non piacerà il rosso, facendogli una sensazione troppo violenta nei nervi degli occhi suoi; ed ambi averanno ragione, perchè questo dipende dal gusto, cioè dall'impressione semplice, che ricevono i sensi. Ma quando uno dice, che l'incarnato è il rosso più bello; allora sarà la ragione, che ne deciderà, e sarà data la preferenza a quel rosso, che compisce più l'idea, che ne abbiamo; cioè, che il rosso debba essere ugualmente lontano da ogni altro colore di diverso nome: quello dunque, che tira al bianco, al giallo, al turchino non è così bello, come quello, che sarà rosso assoluto. Se un uomo è molto svelto, ed un altro molto forte, dipenderà dal gusto di scegliere o l'uno, o l'altro; ma se vi è un terzo, il quale è leggero, e forte insieme, la ragione vuole, che questo sia preferito come più bello, perchè compisce più l'idea, che abbiamo dell'uomo, che conosciamo per esperienza. Se una donna è di tale struttura di corpo, che paja un uomo, può darsi,

ſi, che ſi trovi a chi piaccia; ma la ragione, che vuole, che la donna ſia di ſtruttura diverſa, per li biſogni, che la natura preſcrive, mai non accorderà, che tal donna ſia bella: così ſarebbe ancora del fanciullo, ſe ſomigliaſſe ad un uomo formato, o ad una donna; e l'uomo, che diceſſe, che un fanciullo che pare vecchio, gli piace, ſarebbe ſtimato ſtravagante, perchè queſto ſarebbe contro la ragione; come ſe ſi diceſſe, che un tondo, che foſſe diverſo dal circolo, ſia più bello di quello, che è perfetto. In ſomma io dico, che la bellezza è dipendente dalla ragione; e che il guſto può ſolamente decidere delle coſe, nelle quali non c'è ragione di preferenza. Quando una è ugualmente perfetta, come l'altra, o ugualmente imperfetta, allora io poſſo preferire quella, che mi fa più piacere, cioè più grata ſenſazione; e queſto mio piacere è indipendente dal piacere delle altre perſone, e ſolamente relativo ai ſenſi miei. Molti dubitano della poſſibilità di decidere il bello nel particolare; ma io penſo, che queſto ancora ſia fattibile, perchè noi conoſciamo la ragione della bellezza in tutti gli oggetti, nei quali conoſciamo la ragione, e la loro perfezione. Di più noi abbiamo diverſi dettagli, che ci fanno una dimoſtrazione della bellezza di certi corpi nel generale; perciò ſuppongo che con ricerche maggiori della proprietà di ogni parte de' corpi troveremmo ancora la loro utilità; e nell'intelligenza, che ci dà la forma, troveremmo da determinare qual forma renda brutta, o bella la tal parte, e qual parte un corpo intiero.

CAPO VIII.

Del bello in generale.

10. VArco da molto tempo un gran mare, cercando la conoſcenza del bello, e mi trovo ſempre lontano da ogni ſponda, e dubbioſo dove debba indirizzar il mio corſo. Guardo intorno a me, e mi ſi confonde la viſta nell'infinito dell'immenſa materia. Sento la forza del bello, che mi traſporta a narrarti, o lettore, quel che io ſento. Bella è tutta la natura, e bella è la virtù: belle ſono le forme, le proporzioni, belle le apparenze, e belli ancora i moti; più bella è la ragione, e la primiera cauſa è maggiore del tutto. Queſta formò l'uomo, e gli

gli diede l'anima immortale, ed un corpo qual vaſo degno di uno ſpirito divino, quale è l'anima, abilitato per poter eſeguire, ed ubbidire a quel, che l'anima vuole; e dall' attività, che l'anima dà al corpo, e dalla impreſſione, che i ſenſi del corpo comunicano all' anima, ſi forma l'intelletto, o ſia raziocinio, oppur ragione. L'anima, che conſerva la natura di ſpirito indiviſibile, conſerva una impreſſione della prima cauſa, la quale ſempre cerca; ma nella prigione del corpo non può unirſi a lei, e non può goder le coſe, che nel modo, che i ſenſi corporei gliele portano: ma queſti ſono inabili per ricevere le coſe incorporee, o diverſe dalla loro natura; perciò non reſta mai ſodisfatta nelle coſe materiali. Quando dunque l'uomo percepiſce coſa corporea, o apparente, reſtano alla prima viſta ſolamente affetti i ſenſi, che portano l'impreſſione all' anima. Queſta cerca la ragione, e la prima cauſa in ogni oggetto; ma non trovandola nella maggior parte de' corpi, non trova ſodisfazione. Eſſendo peraltro in ogni oggetto molto percettibile la ragione del ſuo eſſere, reſta affetta la noſtra propria ragione, e queſto è l'effetto del bello. Nelle coſe più lontane da noi, e ſuperiori alla noſtra natura, come ancora nelle coſe aſtratte, e ſublimi, gode alquanto l'anima noſtra, nelle belle il noſtro intelletto, o ſia ragione, ed il corpo nelle piacevoli per mezzo dei ſenſi. Se dunque conſidero tutta la natura, la ſento belliſſima, perchè conoſco in eſſa un ordine, che mi perſuade, che ſia fatta con ragione, e non a caſo; e l'anima mia riconoſce il primo Motore, e la cauſa delle cauſe nella natura. Il cielo diſteſo intorno al ſole con innumerabili corpi vaſtiſſimi, ſoſtenuti quaſi dalla ſola volontà del Creatore, gli ſpazj ſenza termine, l'incomprenſibilità ſteſſa parlano al mio cuore, o all' anima mia, e le perſuadono, che in tutto queſto può conoſcere le tracce della prima ragione; e queſta me la rende bella, e mi rende bello me a me ſteſſo, conoſcendo nella ſimpatía, che c'è fra me, e l'immenſo Creatore, che la ragione dell' anima mia è la cauſa primiera, e che è rimaſta in me; di modo che non ſono di quelle creature condannate a non riunirſi mai a lei; perciò poſſo mettermi (cioè l'uomo) per giudice di tutte le creature di queſto globo (a).

11. Se

(a) Queſto bel penſiere filoſofico del noſtro autore, che quì ſi legge alquanto confuſo, e appena indicato; vale a dire, che Dio ſia la ragione dell' anima noſtra, e di tutto l'univerſo, e non propriamente cagione, ſi può vedere dimoſtrato con tutta la preciſione analitica nella lodata prima opera del P. Falletti, ove noi abbiamo fatto oſſervare nelle note, che tale è ſtato anche il modo di penſare, e di eſprimerſi degli antichi Padri della Chieſa. Fea.

11. Se confidero la virtù, la trovo bella, perchè mi fa conofcere, che fono ragionevole; non effendo altro la virtù, fe non che operare fecondo la ragione, combattendo i vizj, cioè i cattivi appetiti del corpo. E' cofa bella l'effer felice; chi aveffe la virtù lo farebbe certamente: e la felicità, che dalla virtù procede, è quafi un faggio dell' eterna. La forma, che è un altro oggetto della bellezza, lo è, perchè ferve a dare intelligenze, e in appreffo ne parlerò più diftefamente. Così fono ancora le apparenze, fra le quali conto ancora i colori. I moti generano altre bellezze, che altrove dirò. Ma la ragione delle cofe è la vera caufa della bellezza, dandoci l'intelligenza; perchè, fecondo che noi fiamo più ragionevoli, godiamo più la bellezza, la quale altro non è, che una difpofizione uniforme alla ragione, in qualunque cofa quefta fi faccia, o fucceda; nelle azioni fi chiama virtù, o giuftizia, o temperanza, o fortezza; nelle qualità fi chiama o perfezione, o bontà; nelle cofe, che fi confiderano per le loro proporzioni, e lor forma, e colori, fi chiama bellezza propriamente detta. Quefta bellezza è la perfezione de' corpi, e fi diftingue folamente dalla perfezione, perchè quefta è cofa aftratta, e metafifica; ma per abufo ci ferviamo ancora della parola *perfezione* per le cofe corporee, per fignificare, che la tal cofa è compita fecondo una idea, che ci abbiamo fatta. Quefta efpreffione peraltro è in qualche modo una metafora: noi non poffiamo riconofcere la vera perfezione, ma folamente la bellezza, che è perfezione proporzionata alla forma dell' intelletto umano.

12. Ora andiamo ad accoftarci più alla noftra ricerca del bello, e delle fue caufe, le quali, benchè infinite nel numero, non lo fono però nelle ragioni, che fono poche, e forfe una fola, che io chiamerei l'evidenza delle buone proprietà: quefta è la ragione della bellezza nella natura. Ma nelle cofe fatte dagli uomini mi pare, che provenga dalla evidenza della ragione giufta, per la quale fono fatte. So che l'uomo non può mai comprendere le ragioni all' infinito; e nè io, nè altri potranno rifpondere a quelli, che non hanno la capacità di fentire il bello, come farà impoffibile di fpiegare al cieco nato, che cofa fia colore.

13. Le prime ragioni delle cofe fono a noi afcofe: dove finifce l'efperienza, finifce la certezza del noftro fapere, il qua-

le non è altro, che un certo ſentimento. Ma vediamo, ſe nelle eſperienze poſſiamo trovare qualche ragione utile, per produrre opere belle nelle belle arti, che dipendono la maggior parte dall'imitazione, o dall'uniformità colla natura. Parlo all'uomo già convenuto con me, che i noſtri giudizj ſono tutti relativi a noi, ſinchè guarderemo tutto il creato di queſto mondo fatto per noi, e noi medeſimi come la creatura migliore, ſenza altre ricerche ſe ciò ſia vero, o falſo: parimente intendo parlare del bene, e del male, del bello, e del brutto, del grande, e del piccolo, e di tutte le altre coſe, ſecondo quella medeſima convenzione. Dico dunque, che tutto quello, del quale non abbiamo cognizione alcuna, non è per noi nè bello, nè brutto: le coſe percettibili ai ſenſi, che reſtano non oſtante incomprenſibili, nemmeno poſſono eſſer belle; ma i primi oggetti, che poſſono eſſerlo, ſono gli elementi, perchè la loro medeſima diſtinzione è un ſegno, che ne abbiamo una idea determinata, ſecondo la quale giudicheremo della loro maggiore, o minor perfezione; e l'evidenza di queſta fa la loro bellezza.

14. Dopo viene la luce, e i colori, che hanno ancora più di bellezza, perchè ne abbiamo una idea ancor più chiara; parlo dei tre colori primitivi, cioè giallo, roſſo, e turchino. Or queſti ſono più belli ſecondo la loro purità, perchè compiſcono allora più perfettamente l'idea, che ne abbiamo. I colori ſecondi, come nerancio, paonazzo, e verde, ſono di minor bellezza, perchè non ci danno una idea così determinata di loro; potendo perdere più, o meno dall'una, o dall'altra parte di quelli colori, che li compongono. Ma ſe ſi meſcolano i tre colori primitivi inſieme, ſi diſtrugge affatto la loro idea, come anche la bellezza inſieme. Lo ſteſſo ſuccede del bianco, e del nero, che poſſono nel loro genere eſſere belli quando ſono ſoli; e meſcolati perdono ogni bellezza per la ragione ſudetta. Dopo i colori vengono le forme, che pure hanno bellezza: quelle, che ſono più intelligibili, ſono più belle.

15. Or che abbiamo parlato dei materiali, di cui la natura ſi ſerve al ſolito nella formazione delle coſe belle, parleremo dell'uomo, come la più bella fra le creature; ricercando la ragione della ſua bellezza, cioè come debba eſſer formato per eſſer bello.

16. La

16. La forma di ogni animale è neceſſaria dal momento, che la natura commeſce i principj, che ſono creati per queſto fine. Ogni materia ha una forma, ed ogni commiſtione di quelle, che ſono diverſe, genera un'altra forma diverſa, e queſta diverſità le dà la proprietà diverſa: dunque, ſe l'animale, qualunque ſia, ha una forma, che lo diſtingue dagli altri, queſta forma è neceſſaria, e ſenza di eſſa non ſarebbe più quello, ma un altro. Ma queſta differenza non dipende dalla differenza de' primi remoti principj, ma ſolamente dalla diverſa proporzione della quantità di queſti, e della loro diſpoſizione; e queſta è già impreſſa nei penultimi principj. Tutto queſto non è neceſſario al mio diſcorſo: voglio ſolamente dire con queſto, che la forma, che ogni coſa ha, è neceſſaria, e ſenza queſta non ne avereſſimo intelligenza alcuna; e ſe ad una creatura manca una delle parti neceſſarie per la ſua natura, allora è imperfetta; ma ſe invece di quelle ne ha altre, allora è diverſa. La proprietà generale di un corpo dipende da quella delle ſue parti; dunque ogni corpo, o creatura, o animale ha nel tutto una ragione, che lo fa eſſere tale, come ancora nelle ſue parti; e l'apparenza manifeſta di quella è la bellezza loro; dunque la bellezza dell' uomo è di eſſere della ſtruttura che è; e che poi i ſuoi membri, o parti ſiano bene accomodati a quel medeſimo fine, e abilitati a potere facilmente fare quell' uffizio, per il quale è fatto.

17. Suppoſto, che l'oggetto, ſul quale vogliamo far le ricerche del bello, ſia l'uomo, queſti nel primo guardo ci dà idea di un animale, che ha inſieme leggerezza, e forza; e ciò proviene dalla robuſtezza del corpo, e ſveltezza delle gambe, avendole più lunghe di ogni animale quadrupede. L'uomo ha due moti principali, cioè di poter tirare li membri a sè, e ſpingerli da sè. I membri parimente hanno due moti principali, cioè la fleſſione, e l'eſtenſione. Queſti moti provengono dall'azione de'muſcoli, che ſi raccogliono in sè, e ſi abbreviano, o ſi allentano, ed eſtendono. Queſto muta la loro forma, e li fa parere o ritirati verſo il loro principio, o rilaſſati verſo l'inſerſione, e fine. Le oſſa ſono la parte principale del membro, ma i muſcoli ſervono per renderlo utile col moto. Se dunque le oſſa ſono troppo groſſe, ſi rende più difficile il moto al muſcolo, ſe il medeſimo non è ancora più forte. Se dunque l'uomo ha muſcoli deboli, ed oſſa groſſe, ſarà brutto; perchè mancherà la propor-

zione neceſſaria per muoverſi con facilità. Se ſarà all'oppoſto, parerà donna robuſta, e non uomo: in ſomma tutto quello, che è contro la ragione, è brutto, ed è contro la bellezza. Se le eſtremità del corpo ſono troppo grandi, il peſo, che creſce nella diſtanza, incomoda li muſcoli, che debbono muovere tal parte; e ſe ſono troppo piccole, ſi perde l'uniformità del carattere, e l'armonia. Queſte due parti hanno la loro ragione, come le altre coſe, che gli uomini hanno inventate per facilitarſi l'intelligenza. Io ne parlerò più a baſſo con maggior diſtinzione. Temo quaſi di dir coſe ſuperflue per chi averà talento d'intendermi, e confeſſo di non aver pazienza ſufficiente per parlare di ogni minuzia, che può deſiderare lo ſciocco. Le coſe, che io dico, intendo dirle ſolamente per dare qualche eſempio del modo, col quale biſogna conſiderare la natura, per averne un'idea giuſta, dovendoſi ricercare come è realmente, non come potrebbe eſſere.

18. Per intendere la natura, io intendo dire di ricercare l'utilità, o la neceſſità, che c'è in ogni coſa, ed in ogni ſua parte per mezzo dei due ſenſi viſta, e udito; eſſendo che ſolo queſti poſſono ricevere impreſſione delle coſe belle: e dove queſta ricerca rieſce piu facile, là vi è più bellezza, cioè quando queſta intelligenza può riceverſi dalla viſta, o dall' udito.

CAPO IX.

Delle belle arti, e della loro bellezza, principalmente della pittura.

19. TRa natura, e arte non c'è altra differenza che l'ordine, tanto che l'arte ſi ſerve della natura per iſtrumento dell' arte. Queſt' ordine non è altro, che una diſpoſizione, la quale rende regolari quelle coſe, che ſono irregolari nella natura. A queſto appartiene ancora la ſimetria.

20. Chi è l'uomo, che tante coſe inventò, e produſſe? Quale ſpirito gliele iſpirò? L'anima da che venne nella prigione di queſto corpo generò la prima ſperanza, cioè di ritornare alla ſua prima cauſa, a Dio. Vinſe il corpo nel farle credere di poter trovare la ſapienza, e con eſſa la felicità nella materia; ma l'ingannò, mentre era ſola in Dio. Condannata allora ſecon-

condo la ſua propria ſcelta, reſtò eſiliata, occupata a mantenere la ſua propria materia, cioè il corpo, e a conſolarſi con beni paſſaggeri. L'anima infelice da allora ſi ſentì involta nelle tenebre (come chi perde la viſta), negli oggetti materiali, mancandole i raggi di quel ſole, che illumina le ragioni di ogni coſa, e le rende manifeſte. Queſta oſcurità, e conſeguente affanno generò nell'uomo, mediante l'incertezza di ogni coſa, il terrore, il timore, e il dubbio (a). Allora la neceſſità del corpo, e la potenza dell'anima generò quello, che chiamiamo ingegno. Queſto ingegno prima s'impiegò nella cultura della terra; poi, avendo biſogno di veſtirſi delle pelli, procurò la paſtura delle pecore, acciò moltiplicaſſero. Quindi, moltiplicandoſi gli uomini in numero, nacquero dalla diverſità dello ſtato del mondo ancora nuove neceſſità, e ſi formarono ſocietà; poi ſi fabricarono delle città: e ſiccome le lingue ſono convenzioni fra gli uomini, che vogliono nominare la tal coſa con queſto, o quel nome; così forſe queſte ſocietà fecero altre convenzioni diverſe, per non eſſere inteſi dagli altri, che poi formarono nazioni diverſe di diverſe lingue (b).

21. Cercò l'uomo di renderſi propizia la prima cauſa con culti religioſi. Niente nella materia gli parea più perfetto, e più benefico, che il ſole, e molti l'adorarono; altri la luna, le ſtelle, ed altre virtù, che oſſervarono nella natura. Ma quelli, che non laſciarono mai di cercare il ſommo bene nella cauſa delle cauſe, furono da Dio condotti, come per mano, in ogni tempo, e per le ſue ſegrete impenetrabili vie, e gl'illuminò; ed avemmo allora la rivelazione. L'uomo, che mediante la potenza dell'anima conſerva il libero arbitrio di ſcegliere fra la materia, e lo ſpirito, reſtò padrone di renderſi o migliore, o peggiore, ſecondo che ſceglie o la materia, o la cauſa. Quelli, che ſi

(a) Quì l'autore accenna l'opinione, che l'anima abbia eſiſtito prima di eſſere unita al corpo, di cui già ha parlato avanti *pag.* 50. il ſig. cav. Azara. Trattandoſi di un pittore, noi ci contenteremo di laſciarla fra i ſogni, come porta il titolo, ſenza impegnarci a confutare un errore già confutato abbaſtanza dai teologi. FEA.

(b) Neppur quì voglio far diſpute filoſofiche intorno all'origine delle lingue. E' ſtato ſcritto tanto ſu queſto argomento in queſto ſecolo, e detti tanti ſpropoſiti da certi autori di ſcienze nuove, che fanno pietà. Chi vuol vedere qualche coſa di più analitico, veda le citate Oſſervazioni del P. Falletti ſull'opera del Condillac intorno all'origine delle cognizioni umane. Credo troppo certo, che la diverſità dei dialetti ſia nata principalmente dalla diverſità del clima, e da altre circoſtanze o locali, o perſonali, anzichè da particolari convenzioni. Può vederſi anche ciò che dice il Winkelmann *Storia delle arti del dis. lib. I. cap. III.* §. 2. FEA.

ſi voltavano alla cauſa, fortificavano con queſta ſcelta la potenza dell' anima, e conoſcevano più degli altri il fine delle coſe; e queſta qualità ſi chiamò fra noi prudenza, e l'oppoſto di queſta qualità era ſtoltezza. Da quì nacque la differenza dello ſtato degli uomini: li prudenti comandavano, e gl'inferiori ubbidivano; li migliori inſegnavano, e davano ad intendere agli ſtolti le coſe allora neceſſarie, non come erano, ma in modo, che le poteſſero comprendere; e queſto fece fare miſterj, e ſcuole. Gli accidenti della natura, e l'anzianità fece eſſere migliori nazioni intiere, che dominarono con le ſue idee. Alfine, adattando il modo, che teneva per accertarſi delle coſe proſſime, alle coſe lontane, e naſcoſte, imparò a ragionare; e quelle ragioni, che l'uomo faceva ſopra le eſperienze, gli davano ſodisfazione, e le chiamò verità; e chi può ſapere molte coſe vere ſi chiama ſapiente. Così furono prodotte dallo ſpirito umano le ſcienze; e queſte non ſono altro, che le vie di conoſcere le verità, che ſono nella natura; ma non ſono produttrici di alcuna coſa nuova. Poichè ſi unirono le ſcienze con le arti, che la neceſſità aveva prodotte, ſi formarono le arti, che ſi chiamano meccaniche; ma poi gli uomini trovarono il modo di ſervirſi del raziocinio, per mettere le coſe già fatte dalla natura, come la favella, in un ordine migliore, per mezzo del quale la rendevano arte; ed eſſendo queſta più nobile, che le altre, la chiamarono liberale. Il genio dell' imitazione prodotto dall' idea, generò ancora altre arti imitatrici, le quali ſono più capaci di bellezza, che tutte le altre; e perciò le chiamiamo le belle arti. Le altre, e quelle dopo la neceſſità, arrivarono all' abbondanza, dall' abbondanza all'ozio: l'ozio diede li comodi di ricercare le coſe ſuperflue per gli umani biſogni; e quelle perſone, che non potevano renderſi neceſſarie altrimente, inventarono coſe piacevoli agli altri uomini, oppure abili a rendere gli uomini migliori per via di cognizioni; cioè inſegnando loro ad agire più per ragioni, che per ſemplice ſentimento. L'eloquenza fu la prima arte, che produſſe lo ſpirito; ma la prima forma di queſta non era che verità, e l'uniformità del dire al fare la perſuaſione. Quando gli uomini abbandonarono la verità, imitarono queſta ad arte, e nacque l'idea della finzione, prima parte delle belle arti; così ſempre mutò il mondo di ſtato, e di circoſtanze. Dunque la neceſſità fu la madre dell'ingegno. Eſſa in-

inventò prima tutto quello, che era necessario per la conservazione di noi medesimi. Poi cercando l'anima nostra ancor oltre per trovare qualche stato di felicità, cercò di scoprire le ragioni delle cose create, e si mise l'uomo quasi come ad indovinare; poi passò oltre a combinare.

22. L'uomo, che vuole applicarsi alle arti liberali, o alle belle arti, bisogna che sia dotato dalla natura di quattro qualità, che insieme fanno quello, che chiamiamo talento; e sono genio, ingegno, memoria, e pazienza. Il genio è quella forza, che produce in noi l'amore per una cosa. L'ingegno è quella forza del nostro intelletto, che ci suggerisce li mezzi di riuscire nella cosa, che vogliamo fare; e senza ingegno saremo sempre troppo tardi per poter produrre cose di queste belle arti. La memoria è la forza della reminiscenza, senza la quale non possiamo avere idea alcuna. La pazienza è quella virtù, che ci fa restar fermi a tollerare, e superare le difficoltà, che s'incontrano non solo nell'imparare, ma nell' eseguire ancora. Molti credono aver genio per una cosa; ma se l'amore, che questo genio produce, non è determinato, e che l'uomo ami ugualmente ancora un' altra cosa differente; allora il genio è imperfetto, e non sarà capace di ajutare la pazienza a sopportare gl'incomodi. La prova dell' ingegno è di vedere, se sia capace di trovare le ragioni delle cose, distinguere il falso dal vero, la cosa di maggior importanza da quella, che importa meno. La memoria deve essere pronta, e grande la pazienza, per potersi chiamare un talento proprio per le scienze, ed arti liberali, o belle.

CAPO X.

Il genio dell' imitazione ha prodotto le belle arti, perchè queste arti sono produttrici.

23. L'Uomo, che vuol fare qualsisia opera, deve prima averne formata l'idea. Or non possiamo avere idee determinate, se non delle cose create, che cadono sotto li sensi: dunque nell'esecuzione delle nostre idee non possiamo far altro, che imitare le cose create. Queste arti sono fatte per rallegrare lo spiri-

rito dell' uomo; ſicchè non debbono eſſere difficili ad intenderſi, come le coſe aſtratte, ma debbono produrre un piacere, che provenga dalla facile intelligenza delle ragioni, le quali io chiamo il piacere ragionevole; e perchè queſto è effetto proprio della bellezza, le arti liberali, che producono queſto effetto, ſi chiamano le belle arti; e queſte ſono la poeſia, la muſica, la pittura, e vi è chi ci mette l'arte de'geſti, cioè il ballo; la ſcultura, e l'architettura ſi poſſono pur contare fra le belle arti. Penſo che la muſica, e la poeſia abbiano avuto il loro principio inſieme col ballo, per mezzo dell'allegria degli uomini, perchè la miſura de'verſi, e le cadenze ſono ſimili al moto dell' uomo: perciò ſuppongo, che queſto abbia dato le prime idee di quelle due parti; e che i primi uomini, i quali fecero poeſie, o verſi, ſi ſerviſſero di queſto modo, cioè, che volendo rallegrare le perſone oziose recitaſſero delle ſtorie, o vere, o inventate con certa miſura di parole, come ſono li moti, o li paſſi di uomo allegro, o altro ſecondo le occorrenze, per muovere, quaſi per ſimpatía, chi gli aſcoltava, e per traſportarli in un moto ſimile, e finalmente all' allegria, o altro ſtato di ſpirito. Non potendo il rozzo principio di queſt' arte baſtare ſolo a produrre tutto quello, che ſi è detto; i cantori (che tale era il nome de' poeti) trovarono, che l'accompagnamento di uno ſtrumento muſicale ajutava ad eſprimere li moti, de' quali il cantore ſi voleva ſervire per traſportare l'uditore in quella ſenſazione, che egli ſi era prefiſſa, e ſi cominciò a cantare al ſuono di lira. Creſcendo l'abilità del cantore, come del ſonatore, viddero, che potevano fare ognuno da per sè queſto effetto, e ſi diſtinſero le arti della poeſia, e della muſica; e queſte, per la loro gran potenza ſopra lo ſpirito umano, furono chiamate divine. Queſte arti trovarono poi certe regole, che ſervono per mezzi da potervi arrivare più facilmente. La ſcultura, e la pittura ebbero, credo io, anch'eſſe il loro principio o inſieme, o quaſi inſieme. Vollero gli uomini farſi una idea viſibile della divinità: non trovarono ſecondo loro coſa alcuna più perfetta dell' uomo, e perciò ſi ſervirono della forma umana, imitandola ſenza ſcelta, e imperfettamente; e ſuppongo, che le prime immagini foſſero fatte di terra cotta del colore, che più ſi accoſtava al color di carne, e che cercaſſero gli uomini di dare a tali figure il colore colle terre, come vediamo in certi vaſi etruſchi; poi provarono for-

forſe gli ſteſſi uomini di mettere quelli colori in un piano con rappreſentare ſolamente li profili, o contorni, poi ſucceſſivamente le ombre, e i lumi, e poi li panni, e le altre parti della pittura.

24. L'architettura ha avuto i ſuoi principj avanti le altre arti nel tempo della prima ſocietà, quando gli uomini cominciarono a vivere inſieme. Prima fecero le capanne, finchè a poco a poco ſono andati aumentando le idee a ſegno, che ſi ſono fatte fabriche vaſtiſſime. Di queſto parla ampiamente Vitruvio Pollione nella ſua opera (a); ma mi ſi preſenta quì una conſiderazione. Noi vediamo due ſorta di guſto, e carattere di architettura molto differenti, cioè l'egizio, ed il greco. Queſta differenza io congetturo che ſia provenuta dai differenti oggetti, che hanno dato le idee agli uomini nel fabricare. Mi ſia permeſſo di fare una congettura.

25. Le popolazioni, per quanto ſappiamo, ſono venute dall' oriente, diſtendendoſi verſo al ſettentrione, e mezzo giorno, finalmente al ponente. I popoli più antichi, de' quali troviamo notizie nella Sagra Scrittura, furono paſtori; e le idee di fabriche, che eſſi potevano avere, dovevano eſſer loro venute dai biſogni, che avevano di ripararſi dalla intemperie dell' aria, e del ſole ne' paeſi piani, ove dovevano cercare la paſtura. Perciò è da credere, che ſi faceſſero capanne portatili di alberi leggeri, che coprivano di pelli; come vediamo un reſto di queſta idea nella prima caſa di Dio, che fecero i figli d'Iſraele. Forſe queſto caſo fu ancora tra' primi greci, che erano più paſtori, che altro. Il progreſſo delle idee poteva averli portati a ſervirſi di alberi groſſi per le fabriche ſtabili, e poi a farne colonne, come da altri già è ſtato oſſervato. Ma ſon d' opinione, che preſſo gli Egizj non ſia ſtata queſta l'origine dell' architettura; eſſendo da loro ſtata abborrita l'arte di paſtore, coprendoſi con foglie, e non con pelli. In un clima molto caldo, forſe abitarono negli antri. Quando la neceſſità gli ſpinſe a fabricare, l'idea, che avranno avuta, ſarà ſtata di fare una caverna; e quando diventarono dovizioſi, avranno penſato di far monti ad arte (b).

(a) *Lib. 2. cap. 1.* Fea.

(b) Intorno all' architettura anche ſecondo queſta idea, ne diſcorre meglio il noſtro autore quì appreſſo nella lettera ſul principio, progreſſo, ec. delle arti. Fea.

26. Tutte le arti liberali, o belle, hanno due ragioni: una è l'imitazione, l'altra è la diſpoſizione delle coſe imitate. Ambedue concorrono a dilettarci: la prima traſporta la bellezza della natura, cioè del vero, nell'imitato, o falſo; e la ſeconda parte accreſce quelle bellezze, mediante una diſpoſizione, che poſſiamo chiamare convenienza delle parti. Or parlerò della bellezza di queſte belle arti, che ſono tutte ſorelle, principalmente la poeſia, la pittura, e la muſica, con l'architettura. La poeſia è un modo di parlare, non come parlano gli uomini, ma come potrebbero parlare; che imita il vero nel ſignificato delle parole, ma non nella diſpoſizione. Le immagini devono eſſere vere, ma così chiare, che ſubito poſſano eſſere inteſe, come intendiamo il vero ſteſſo; e con queſta parte la poeſia ſveglia in noi l'idea del vero, e ci traſporta in quella ſenſazione. Oltre di queſto ha due parti, cioè metro, e ſcelta delle parole, colle quali aumenta la forza dei ſignificati. La ſcelta delle parole ha altre due parti, cioè il ſignificato giuſto, e il ſuono di dolcezza, o aſprezza ſecondo che è proporzionato alla forza del ſignificato; alle quali coſe giova molto la brevità, o la lunghezza delle parole. Il metro più breve, più lungo, o più compoſto può ajutar moltiſſimo la bellezza della poeſia; e quando tutte queſte parti ſono adattate in modo, che convengano inſieme a formare una ſola idea, la quale è quella, che ſerve di ſoggetto, o di corpo a tutte queſte parti, che ſono membri; allora l'opera ha tutta la bellezza, perchè dà perfetta intelligenza all' uditore del ſuo eſſere, e della ragione, per la quale eſſa è fatta.... (a).

FRAM-

(a) Queſt' opera, che ho copiata dall' originale dell' autore, ſenza punto alterarla, ſervirà a confermarci ſempre più dell' entuſiaſmo, che egli aveva per la bellezza, e delle ſue idee metafiſiche ſu queſto argomento. Si conoſce anche da eſſa, che il noſtro autore leggeva libri analoghi al ſuo modo di penſare, e che ſapea profittarne, adattando le loro idee al ſuo ſtile. Egli forſe avrebbe perfezionato queſto ſuo lavoro ſe aveſſe vivuto di più. Ma pure tal quale è non dovrà diſpiacere, e non ho ſtimato mal fatto di publicarlo. FEA.

FRAMMENTO
DI UNA NUOVA OPERA
SULLA BELLEZZA.

LA prima cosa, che è necessario di esaminare prima di scrivere sopra qualunque soggetto, ma in ispecie trattando di cose, che da alcuni vengono negate come insussistenti, è di portare delle prove della di lui esistenza. La bellezza è cosa, che si percepisce per mezzo della vista; e non si possono vedere se non le cose, le quali hanno apparenza, o forma. Dunque se si dà bellezza, bisogna che consista in queste due parti. Perciò anderò dimostrando come esista, e che cosa essa sia. Parlerò principalmente dell'uomo, come il principale soggetto della bellezza; perchè accordate le ragioni di esso, si può per conseguenza applicare il discorso anche a tutti gli altri oggetti.

RAGIONAMENTO I.

SE fosse possibile, che nascesse da una donna una creatura, che avesse una figura totalmente diversa dalla figura umana, ognuno crederebbe, che essa fosse incapace di far funzioni umane; e che per conseguenza non fosse uomo. Dunque la figura è quella, che ci fa conoscere alla vista le qualità dell'animale. Ogni parte del nostro corpo ha li suoi uffizj: e se qualcheduna è mancante, o impedita, giudichiamo che il tal uomo non possa fare quel tal uffizio, che peraltro è necessario più, o meno alla sua natura. Queste parti possono essere più, o meno atte al loro uffizio; la qual abilità loro viene dalle parti, che le compongono, e loro danno la forma. Or queste sono di nuovo composte di forme minori, le quali sono di diverse qualità, come carne, membrane, nervi, vene, tendini, cute, grasso, glutine, sangue, umori, ed altro. Tutte queste cose dipendono dal temperamento, dall'uso, e dalla salute stessa, e mutano tutto il carattere della persona, e tutta la forma. Ogni diversità di temperamento produce una differenza nella quantità, o qualità delle sudette cose, e questa cagiona un'altra forma. Dunque si conoscerà il temperamento mediante la forma di ciaschedun uomo;

mo; e lo ſtato della ſua vita per via dei membri più uſati. Se così è, ogni linea nella forma dell'uomo ſignifica: dunque ogni caricatura darebbe un carattere eſtremo, ſicchè ſarebbe d'una natura viziosa, e ſignificarebbe del male. Mi ſi dirà, che ſarebbe un'altra ſcienza il ſapere qual parte ſignifica queſto, o queſt'altro nell'eſſere o groſſa, o ſottile. Queſto è vero; ma altrove riſponderò, e toglierò la difficoltà di queſta objezione. Per ora baſta eſaminare, ſe queſta differenza eſiſta, o no. Noi vediamo, che la ſiſonomia indica parte del carattere della perſona; e che un uomo, il quale aſſomiglia ad un altro nella perſona, ſomiglia a lui anche di temperamento. Finalmente non ſarebbe buona ragione il negare una coſa, perchè non la ſappiamo ſe non ſe molto imperfettamente. Conchiudo dunque, che la figura non è altro ſe non la forma, che la materia è ſtata coſtretta di ricevere; e queſta neceſſità è cauſata dalla diſpoſizione interna, eccettuati i pochi accidenti eſterni.

Ora conſideriamo quale debba eſſere l'uomo per eſſere il migliore. L'uomo è un animale ragionevole, e ha cinque ſenſi, i quali ſono le vie, per cui prende cognizione delle coſe, che ſono fuori di lui. Eſſi preſentano gli oggetti all'origine di tutti i nervi, cioè nel cervello. Secondo la forza della commozione, che hanno ricevuto, reſta impreſſa nella mente la ſenſazione; e ogni volta che ſuccede una ſenſazione ſimile, ſi riſveglia la paſſata, e ſe ne fanno idee miſte, e molti altri moti, i quali non appartengono al mio propoſito. L'uomo è coſtituito colla qualità di libero arbitrio della ſua volontà: ſicchè non deve in lui prevalere alcuna inclinazione, che lo obblighi a certe azioni: altrimenti entrerebbe nella condizione delle beſtie, che operano per iſtinto; ma deve eſſere ugualmente vicino, e lontano da tutti gli eſtremi per eſſere uomo perfetto. Se così è, che debba l'uomo eſſere di natura, e d'inclinazioni temperate, e medie fra gli eſtremi; e che il temperamento ſi poſſa eſprimere nella figura; deve anche queſta eſſer media fra gli eſtremi per eſſere perfetta; non eſſendo altro la figura, che l'immagine dell'uomo interno. Ma due coſe compongono principalmente la bellezza dell'uomo, figura, e colore. La figura ha due parti, proporzione, e forme; ma tutte due hanno una qualità, che le uniſce inſieme col colore, nel quale ſi eſprime il temperamento, che è il carattere della figura.

ra. Conchiudo dunque, che la bellezza non è altro, che l'apparenza, che ſpiega al noſtro intelletto in un colpo d'occhio le più grate qualità, che deſideriamo in un oggetto. La prima viſta dell'oggetto bello, che vediamo, ci ſpiega la ſpecie, ma in uno ſtato ſuperiore al comune, e alla noſtra idea; e ſuperando quella ci ſorprende, e diletta più della ſteſſa perfezione, mentre quella è ſolamente uguale ad una idea già formata nella noſtra mente; ma la bellezza ſempre la paſſa. Or come non trovo altro nome per queſta qualità, che ſodisfa, e ſorprende in uno ſteſſo tempo, io la chiamerò ſempre bellezza, che è qualità, la quale uniſce in un tratto tutto quello, che c'è di piacevole, e di perfetto da deſiderare in un corpo...

FRAMMENTO

DI UNA LETTERA SULLA BELLEZZA. (a)

1. MEntre ſento ogni giorno diſcorrere della bellezza anche da perſone, le quali non la conoſcono, voglio ancor io dir quello, che ho penſato ſopra queſto ſoggetto, il quale è tanto importante per me, e gratiſſimo a voi, come perſona del più fino guſto, e capace quanto gli antichi Greci di venerarla.

2. A voi, caro amico (b), indirizzo queſte poche parole, e brevi concetti. Meriterebbe il ſoggetto di eſſere deſcritto da perſona più verſata nell'arte dello ſcrivere; ma ſe non erro, la verità farà tutto l'ornamento del mio dire. Conoſco che il ſoggetto è quaſi impoſſibile a definirſi altrimente che col ſuo proprio nome di bellezza: ma perchè alcuni pretendono, che ſia la ſteſſa coſa che il piacevole, e che la coſa bella non ſia ſe non quella, che piace; ne farò quì la differenza, che io credo eſſere fra queſte due coſe. La piacevolezza non è che un effetto, il quale viene cauſato in noi dal dolce moto de' noſtri ſenſi, o da qualche idea di queſto moto; ma la bellezza è una diſpoſizione delle coſe percettibili, la quale racchiude inſieme la perfezione, e la piacevolezza.

3. La coſa bella è perfetta in quanto che corriſponde ad una noſtra determinata idea, e la compiſce; ed è piacevole perchè

(a) Ho traſcritto queſto, e l'antecedente frammento dall'originale ſteſſo dell'autore datomi dal ſig. cav. Maron. Fea. (b) Queſto è forſe Winkelmann. Fea.

chè facilità l'intelligenza, che il nostro spirito desidera avere d'ogni cosa percettibile: e quanto il nostro intelletto è parte più nobile, che i nostri sensi; tanto è più stimabile il piacere, che proviene dalla bellezza, di quello che proviene dalla cosa semplicemente piacevole. L'ordine, la simetria, l'armonia sono tutte qualità della bellezza, che tutte servono ad uno stesso fine, cioè di facilitare l'intelligenza. L'ordine, e la simetria fanno, che una parte corrisponda coll'altra: e che le irregolari, o dispari restino disposte fra le pari, e formino di molte cose una sola idea di un tutto, che si rende più intelligibile. L'armonia fa lo stesso, accompagnando le parti, che sono proporzionate insieme; cioè che il rapporto, o la corrispondenza di una cosa all'altra sia sempre in modo, che la parte minore sia sempre compresa tante volte in numero determinato nella parte maggiore: e più che i numeri sono semplici, maggiore sarà l'armonia. La semplicità eziandio contribuisce alla bellezza per la stessa ragione. In somma il nostro intelletto gode, come i sensi, negli oggetti, che lo occupano senza affaticarlo (a).

4. La perfezione, che si trova nella bellezza, è proporzionata alla comprensione umana; ed è quel grado, che esclude ogni imperfezione, che possiamo conoscere. Da questo nasce, che la bellezza non sia cosa ugualmente conosciuta da tutti gli uomini; ma solamente da quelli di buono intelletto: da quelli, che sanno conoscere la perfezione, e che possono farsi un'idea giusta delle cose create, e fatte dalle arti. Questa idea giusta dipende dalla cognizione del vero fine, per il quale una cosa è fatta o dalla natura, o dalle arti. Or come non si dà uomo, il quale possa conoscere tutte queste ragioni; perciò nemmeno si trova chi possa determinare le ragioni della bellezza in tutti i corpi, ed altre cose create. Ciò non ostante, per quelle poche cognizioni, che abbiamo, si conosce sufficientemente, che la bellezza non è cosa chimerica; e se le nostre cognizioni fossero maggiori, potressimo ancora determinarla. Ma per ora veniamo ad alcune prove, che l'esperienza ci fa conoscere.

5. Quali sono le proprietà, e le qualità migliori dell'uomo? La grandezza, la forza, e la leggerezza, parlando della sua figura; e noi chiameremo bello quell'uomo, nel quale queste qua-

(a) I sensi sono quelli, che si stancano, ma non l'intelletto, ossia l'anima intelligente per mezzo dei sensi. Fea.

qualità si mostreranno intelligibilmente, e brutto l'opposto. Nella donna conosciamo altre qualità, e desideriamo ancora le forme diverse: così del fanciullo. Or quando vediamo, che la forma corrisponde alle proprietà, che devono essere nella tal persona, e che queste, mediante la semplicità, si presentano sotto una sola idea; tutti gli uomini converranno, che tal persona è bella, facilitando la nostra intelligenza, e sodisfacendo la ragione. Al contrario ogni parte soverchia rende deforme la persona; e più se una parte è mancante, e l'altra abbonda. Mi sarà forse domandato, perchè una persona, che non è bella secondo le sopradette ragioni, piaccia spesso più che un'altra, che più si accosta alla bellezza. Rispondo, che questo può provenire da molte ragioni; come dal poco intelletto di chi giudica; o pure che quella persona, la quale più si accosta al mio dire del bello, sarà mancante in qualche parte essenziale; come, per esempio, del buon colore, che nota la buona salute, o di altra parte essenziale. Ma oltre di questo può darsi, che la bellezza anche perfetta resti alquanto fredda quando non è ajutata da qualche espressione, che possa esprimere la vita. Questo si vede in una Venere al Vaticano, che resta insipida, benchè nella sostanza sia più bella di quella di Firenze in quanto alla testa (a). Il più bell'esemplare della bellezza, che abbiamo, è indubitatamente l'Apollo di Belvedere. In esso trionfa la semplicità de'contorni. Si può vedere in paragone del Laocoonte, il quale è assai più perfetto in quanto all'arte, ma la nostra intelligenza patisce nel mirarlo, se non è molto intendente chi lo guarda. Al contrario nell'Apollo l'occhio si pasce scorrendo quelle membra, nelle quali è tralasciata ogni cosa, che interrompe la maestosa semplicità de'contorni; e solo nella testa è animato. Dopo l'Apollo la Venere di Firenze è la più bella figura. Ma ora è tempo che passiamo a parlare del secondo grado della bellezza, che è quella, che io chiamerei bellezza di carattere, il quale è stato fatto dagli antichi secondo certe idee miste del bello, e del significante.

6. Il bello, che io chiamo del carattere significante, è quello, il quale non è secondo la regola della bellezza più perfetta, ma regolata ad una idea seconda o di forza umana ordina-

(a) Intende della Venere, di cui riparlerà appresso nella lettera a monsig. Fabroni, e che mostreremo esser copia della famosa Venere di Prassitele a Gnido. Fea.

naria, o di forza ſtraordinaria, o divina, o altra ſimile idea; come, per eſempio, è la figura di un Ercole, o pur quella di un Gladiatore (a). Allora tal figura non ſi deve graduare ſecondo il bello; ma ſecondo un'idea di forza, che l'eſperienza, che ne abbiamo, ci ha fatta conoſcere. Secondo quella idea è fatto l'Ercole di Farneſe, il quale è belliſſimo, perchè tutte le ſue parti corriſpondono ad una ſteſſa idea, ma vengono ancora ajutate dalla grandezza della figura. Il Laocoonte medeſimo non ha il carattere della maggior bellezza, eſſendo troppo caricato. E così ſono la maggior parte delle figure antiche, perchè poche volte ſi può far la ſemplice bellezza, la quale è già in certo modo un carattere; eſſendo che ogni eſpreſſione ſcompone le parti dalla loro regolarità, e ſemplicità. Ma la parte, che perde in bellezza viene compenſata dal moto, che eſprime l'anima, e la vita, parte eſſenzialiſſima per renderci chiaramente eſpreſſa la natura dell'uomo; e contribuiſce per queſta via ancora alla noſtra intelligenza del rappreſentato, e ſerve di bellezza ogni volta, che l'eſpreſſione è giuſta ſecondo l'eſigenza del ſoggetto. E' neceſſario per avere un'idea chiara della bellezza, che ſi trova nei monumenti antichi, di raffigurarſi il modo, e la via, per la quale gli antichi trovarono le regole del bello, che tanto trionfa nelle loro opere. E' coſa certa, che i primi artefici, i quali fecero immagini, le fecero ſenza alcuna idea di bellezza; ma ſolamente cercarono di moſtrare per mezzo della ſemplice imitazione la figura di un uomo, di una donna, o altro animale. Le prime regole per far queſto, erano preſe ſulla natura non con una ſcelta, ma coll'idea ſemplice del modo, nel quale eſiſteva l'animale, o altro, che ſi voleva rappreſentare. Gli Egiziani reſtarono in quel grado ſenza paſſare oltre, impediti dal loro carattere poco proprio per le arti liberali; eſſendo portati all'eſtremo dello ſcientifico, o dell'ignoranza; trattando le coſe o da miſtero, o da coſa vile. Ma i Greci, nazione più temperata, e ajutati dai loro coſtumi, trovarono che gli uomini più forti, più leggeri, e più abili agli uffizj umani, avevano anche certe forme nella figura, che dimoſtravano la tale loro qualità. Allora le perſone, che nell'apparenza moſtravano più di quegli avvantaggi, o qualità, erano chiamati belli. Conobbero che la

(a) Vuol dire del così detto Gladiatore della villa Borgheſe, di cui ſi parlerà meglio appreſſo. FRA.

la vecchiezza era una decadenza della natura; e perciò ſcelſero come per più bella l'età, nella quale l'uomo è arrivato alla maturità, o per dir meglio, alla perfetta formazione, avanti che gli umori comincino ad inaridire. Fu dunque la ragione, e non il capriccio, che a queſti fece ſcegliere la ſagoma della bellezza nel modo, di cui ammiriamo i veſtigi ne'monumenti di ſcultura, che ci rimangono. Avendo inoltre biſogno di eſprimere anche le qualità interne dell' uomo, la filoſofia fece loro conoſcere, che la temperanza, o moderatezza, era una delle più belle virtù, poi la fortezza, ec. Così, parte per eſperienza, e parte per paragone, eſpreſſero queſte qualità nella figura per mezzo della ſemplicità, e ſcioltezza delle forme, e degli atti, e con queſti comunicarono la loro idea ai riguardanti di tali opere.

7. Avendo poi da rappreſentare le loro divinità, preſero l'idea della più bella figura umana; ed aumentando in eſſa più, o meno ſecondo il ſoggetto or queſta, or quella qualità delle ſudette bellezze, fecero il bello ideale, che paſſa quello, che ſi può vedere, o trovare nella natura. In queſti ſoggetti tralaſciarono tutto quello, che dimoſtra le qualità mortali nell'uomo, come ſono le vene, le rughe, ed altre ſimili coſe; ſiccome ſi vede nelle loro figure di Giove, nel quale mai non ſi vede ſegno di vecchiezza, ed ha ſoltanto la barba, che ſerve per dargli un' aria più veneranda, ed uniforme all' idea, che ne danno i poeti, di Padre degli dei.

8. Così grado a grado ſi aumentò la varietà nella bellezza, finchè al fine arrivarono a fare variatiſſimi caratteri. Per rendere queſti intelligibili, oſſervarono in qual modo l'uomo ſi ſcomponga dal ſuo ſtato naturale nell'ira, nel diletto, ec.; ed allora ſuppoſero, che l'uomo di natura portato all'ira, o al piacere, aveſſe le tali parti per natura, ſenza moto accidentale, diſpoſte come ſe foſſero quaſi in moto continuo, o alterate dall' abito. Per eſprimere certe qualità, come virtù, o vizj, conobbero che nella natura certi animali hanno delle inclinazioni determinate, o delle proprietà certe. Diedero perciò agli uomini certe ſomiglianze de' bruti (a); ma con tutto ciò evitarono ſempre il deforme, e mantennero ſempre lo ſtile della bellezza, fa-

(a) Intorno a queſte ſomiglianze de' bruti date agli uomini, e anche alle divinità, ſi veda il Winkelmann, che ne tratta con qualche diſtinzione, *Storia delle arti del dis. Tom. I. lib. IV. cap. II. pag. 286. ſeg.* FEA.

cendo ogni coſa nel modo più ſemplice. Perciò molti moderni ignoranti tengono lo ſtile antico per molto freddo; ma queſti medeſimi ſono coſtretti a concedere ai Greci la bellezza, e la nobiltà.

9. Forſe, caro amico, deſiderate, che io determini il giuſto ſegno della bellezza: ma queſto non è poſſibile farlo in iſcritto; perchè avendo io determinato, che la bellezza ſia una certa diſpoſizione delle coſe percettibili, che racchiude inſieme la perſezione, e la piacevolezza; neceſſariamente muta in ogni ſoggetto; mentre muta la ragione, ſecondo la quale la coſa ſi giudica perfetta; e la parte della piacevolezza, che c'è nel bello, dipende molto dalla forza del giudizio di chi lo riceve. Per queſto ſarà ſempre incerto l'effetto del bello, quando debba eſſere giudicato da un ignorante; e l'uomo, che non ha idea della bellezza, altro non fa che confeſſare, che egli è incapace di giudicare delle coſe, nelle quali altri trovano bellezza. Queſto ſuccede per mancanza dell' intendimento delle ragioni, ſecondo le quali la coſa percettibile deve eſſere giudicata perfetta. Senza di ciò non può nemmeno avere il godimento, che proviene dall' intelligenza. Non nego però, che ci ſiano molte perſone, le quali ſentono perfettamente il bello ſenza conoſcerne le ragioni; ma queſto deriva dall' avere il tal uomo le diſpoſizioni da poterſene rendere intelligente: chi poi non ſente la bellezza, mai non potrà intendere le coſe, nelle quali eſſa è. Se mai queſte mie ragioni vi portaſſero all'idea di credere, che la bellezza foſſe coſa incerta, come la piacevolezza, vi prego di farne queſta diſtinzione: che la bellezza è ſempre indiviſibilmente nella coſa, tantochè reſta nella diſpoſizione di perfezione ſecondo il ſuo fine, e in tutto uniforme, e di ragione ſemplice, cioè intelligibile; e come il ſole non perderebbe la ſua luce ancorchè tutti gli uomini foſſero ciechi, e non la vedeſſero; così è ancora della bellezza, benchè gl' ignoranti non la trovino: ma la piacevolezza è un effetto, in paragone come il ſuono, che non è nello ſtrumento; ma naſce ſolamente allora, che queſto ſi tocca. Così fa la coſa, che piace, quando qualche noſtro ſenſo ſi rincontra con eſſa, che poi piace per il dolce moto, che produce in noi. Ma per far queſto non è di neceſſità, che la detta coſa ſia bella, nè buona; ma ſolamente che ſia proporzionata ai noſtri temporanei biſogni. Che ſe alcuno voleſſe di-

re,

re, che io confondo la bellezza colla perfezione; risponderei, che la perfezione si può trovare eziandio nelle cose assolutamente spiacevoli, ed è comune ancora alle cose, le quali non hanno alcuna proporzione, nè apparenza, che renda intelligibile la qualità buona della materia, o altra cosa, che vediamo.

10. Confesso che io non sono capace di dare altra definizione della bellezza diversa da quella, che ho dato, cioè la perfezione resa piacevole alla ragione dalla intelligenza. Ma se vogliamo ricercare quali cose siano capaci di bellezza; dirò che tutte le cose, che si possono vedere, e udire, possono esserlo; non avendo perciò bisogno, che di una buona disposizione delle loro parti, mediante la quale il tutto si renda intelligibile al nostro intelletto senza faticare esso, nè i nostri sensi. Tutte le cose, che non possono essere percepite da quei due sensi, sono incapaci di bellezza; e possono solamente essere chiamate buone, e non belle. Due parti della natura possono essere vedute, e udite, la quantità, e la qualità: la quantità si vede immediatamente; ma la qualità comparisce soltanto dopo l'esperienza fatta medianti gli altri sensi, secondo me, principalmente del tatto. L'udito riceve soltanto i suoni immediatamente, i quali sono pure una quantità di aria percossa...

PENSIERI

SULLA BELLEZZA. (a)

1. IL trattare della bellezza, è soggetto difficilissimo, per la difficoltà di dividere, e distinguere la bellezza dalle cose belle; e mostrare chiaramente, che cosa essa sia nel senso generalissimamente preso, ec. Parmi anche impossibile farne un trattato, se uno non s'intende delle cose belle; e allora sarebbe opera infinita.

 2. Que-

(a) Questi, che ho così intitolati, non sono altro, che tante postille, o note, scritte da Mengs su di un esemplare del *Saggio sopra la bellezza*, stampato in Roma nel 1765. in 8., di cui si parla qui avanti *pag. 51.*, comunicatomi dal sig. cav. Ratti pittore genovese di molto merito, di cui meglio si parlerà in appresso. Benchè in essi, come nelle altre opere precedenti aggiunte in questa edizione, vi siano delle cose, che pajono ripetizioni, e poco digerite; ciò non ostante l'esser dette sempre in un altro aspetto, e con qualche nuova riflessione, mi ha fatto determinare a non lasciarle perire. Avverto peraltro, che sì questi pensieri, che i due antecedenti frammenti sono stati scritti da Mengs circa il tempo, in cui scrisse il trattato sulla bellezza. FEA.

2. Questa definizione: *la bellezza è quella modificazione inerente all' oggetto osservato, che con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve allo intelletto, che compiacesi in riguardarlo, tale gliele presenta*: è troppo ristretta, riguardando solamente gli oggetti visibili. Dunque tratta al più delle cose belle, non della bellezza.

3. Sarebbe necessario distinguere il bello dal piacevole, mentre anche questo resta approvato dall' amor proprio. L'amor proprio non può mai essere origine della bellezza, che è una qualità aderente all' oggetto bello, e non qualità di chi l'ammira. Esso non è altro, che quel, che io chiamo giudizio relativo a noi medesimi, e che è inseparabile in noi.

4. La bellezza è nata insieme col mondo, e nella natura vi è l'idea di essa. Ma la bellezza nelle cose prodotte dall' uomo ha avuto la sua origine dalla imitazione delle cose naturali, eseguite poi nel modo più semplice; col qual mezzo divenute più facili, ed appropriate al nostro intelletto, hanno acquistato quel chiarore, che ce le fa dir belle.

5. La figura umana è sempre stata il prototipo dell' applicazione degli artefici, pittori, e scultori, non per altra ragione, se non per essere l'oggetto più interessante, e al nostro intendere anche più nobile.

6. La varietà è sempre necessaria per rendere piacevole sensazione; ma non è caratteristica della bellezza, o al più è un accidente. Al contrario l'attributo essenziale di essa è sempre la semplicità; poichè niuna cosa può essere bella se non dà un' idea chiara del suo essere. Dunque la varietà è piuttosto un impedimento.

7. L'unità, che contribuisce alla bellezza, è quella della idea della cosa; come sarebbero molti alberi, che tutti insieme danno un' idea semplice di un bosco, o di un giardino, ec.

8. L'ordine, la simetria, e l'armonia sono causa di bellezza per la stessa ragione; cioè, perchè riducono la varietà ad una sola idea, per mezzo della quale si facilita l'intelligenza. L'ordine è appropriabile alle cose naturali, alle quali l'uomo, o l'arte non aggiunge se non che una certa disposizione, come dissi degli alberi, per produrre una sola, e semplice idea. La simetria appartiene agli oggetti, che in sè hanno misura necessaria per il fine, per cui sono fatte, sia dalla natura stessa, o dall' ar-

te.

te. Tale è, per esempio, la simetria degli animali, ne' quali un membro della dritta deve essere uguale all' altro della sinistra, ec. Così parimente di una fabrica, ove i membri, che costano di ragione uguale, devono essere simili fra loro: e finalmente è necessario, che fra due parti uguali vi sia un mezzo, senza del quale non vi sarà simetria; e questa cagiona bellezza per la stessa ragione detta pocanzi; cioè, perchè riduce le cose diverse a una idea semplice. Intendasi però, che differisce dalla proporzione, la quale consiste nella porzionalità, che ha la parte col tutto; e questa ancora è bellezza. L'armonia appartiene propriamente agli oggetti udibili, o visibili; e consiste nella proporzione della forza, o durata della parte minore colla maggiore; cioè, quando la minore entra nella maggiore in proporzione più semplice, allora è bella; come uno a due, ec., senza lasciare delle idee incerte.

9. La semplicità nelle arti non si conseguisce colla imitazione della natura; anzi dipende assolutamente dall' arte; poichè non si acquista per altro mezzo, se non mediante la distinzione delle parti più necessarie per la caratteristica di ciascheduna cosa, che si vuole far tornare alla memoria del riguardante; e per fargliela trovare più bella che quella simile della natura, bisogna accrescerle la semplicità per mezzo di una maggior chiarezza, mediante la quale se gli renda più comprensibile.

10. Non si deve confondere il leggero, e facile, col semplice. La semplicità non ammette sprezzatura alcuna; anzi richiede esattezza, e diligenza, come le stesse opere del gran Raffaello, e dei Greci. Di quella facilità lodata dai mezzi conoscitori, sono al solito dotati gli amanieratori, e i semplici naturalisti.

11. L'amor proprio solamente può entrare nelle cose relative ad un uomo, o ad un altro in particolare; ma l'idea della bellezza nasce in noi quando crediamo, ché la cosa, che noi ammiriamo, sia tale, che tutti gli uomini debbano convenire a lodarla; poichè non nasce dal semplice piacere, che ci dà; ma dalla conoscenza della perfezione dell' oggetto da noi creduto mezzo convincente per essere da tutti lodato.

12. Non è altrimenti vero, che la norma della bellezza sia poco variabile; mentre sono infiniti i caratteri, anche limitando-

domi alla sola figura umana; e più ancora i modi, con cui li rappresentiamo, sotto diversa vista, in diverse passioni, ed accidenti.

13. La bellezza disaggradevole appartiene all'opera, e non al soggetto: ed è quasi abuso il chiamare bella una tal opera; non essendo, a parer mio, degno del nome di bello se non che il nobile, e il grato, quando ci viene presentato ai sensi sotto l'aspetto più semplice, e conseguentemente più chiaro al nostro intelletto.

14. Io sono per credere, che si dia la bellezza assoluta; anzi che non ve ne sia altra propriamente detta; mentre quella, che da alcuni viene creduta bellezza relativa, non è che piacevolezza, la quale dipende da una pura relazione, che la cosa percepita ha colle inclinazioni del percipiente: e siccome gli uomini sono infinitamente diversi di faccia; così lo sono ancora d'inclinazioni, e conseguentemente di gusto, e di giudizj. Credo altresì che la varietà de' pareri sopra la cosa bella, nasca, perchè quella tal cosa non sia perfettamente bella, ma contenga solamente una bellezza condizionata; ed in questo caso non può approvare la detta cosa altri che colui, il quale ha imparato a fare astrazione delle idee dispiacevoli per godere delle parti belle. Se un soggetto sarà perfettamente bello nel tutto, e nelle parti, non comparirà mai al contrario; ma solamente sarà maggiore, o minore il piacere, che occasionerà nelle persone: come, per esempio, il bellissimo gruppo del Laocoonte è senza dubbio l'opera più perfetta, che ci resti degli antichi Greci; ma essendo alquanto orrido il soggetto, piacerà disugualmente, e non goderà della bellezza di quest' opera sublime se non quel tal uomo, che sa entrare nelle ragioni dell' arte, o che abbia acquistato o per costume, o per natura un genio alle espressioni forti. Non succede lo stesso coll' Apollo di Belvedere, nè colla Venere de' Medici, che piacciono a tutti, perchè in essi è bello il soggetto, e il modo, con cui è espresso. Non dovrebbesi dunque accusare il riguardante quando nega il suo voto ad un'opera, il di cui soggetto è dispiacevole per lui. A molti non curanti del mistero, piacerebbe forse più di vedere dipinto dal gran Raffaello un Consiglio degli dei gentileschi, nel quale fossero espressi colla bellezza da sperarsi da tanto artefice li tali variatissimi caratteri; che di vedere la tavola della Tras-

Trasfigurazione. Conchiuderò dunque, che la bellezza è qualità assoluta, propria solamente agli oggetti piacevoli non ad un uomo, ma a tutti in generale, ed allorchè questi tali oggetti ci vengono presentati ai sensi nel modo più semplice.

15. Tutti i nostri giudizj sono relativi a noi, nè possono essere altrimenti. Ma non perciò diventano relative le qualità essenziali dell'oggetto, sopra del quale facciamo il giudizio. Al più potremo dire relativo il piacere, o dispiacere, che tale oggetto causa a noi. Perciò credo che quando diciamo, che la tal opera è bella relativamente agl' intendenti, non sia con altro fine, se non perchè si crede, che quel tale, che ciò dice, sia giudice poco capace; come più volte è succeduto a me medesimo parlando di cose, delle quali non potevo essere giudice. Ho creduto dover appoggiare la mia opinione coll'intelligenza altrui.

16. Quando s'intraprende qualche opera, sempre si desidera di acquistare applauso. Ciò non ostante ogni autore prudente deve considerare, che pochi sono i soggetti, che trattati anche a perfezione possino ottenere l'applauso generale; e che volendo cercare questo con troppo studio, resterà spesso disturbato. Perciò conviene considerare la natura del soggetto, di cui si pretende trattare, se sia grazioso, crudele, terribile, soave, sacro, profano, virtuoso, o lascivo. Allora si deve procurare di piacere alle persone, che forse vorrebbero trovarsi rappresentate fra quelle, nè dolersi se ad altri non piace. S. Filippo Neri provava una straordinaria compiacenza nel guardare il quadro della Visitazione dipinto dal Baroccio nella Chiesa Nuova a Roma; e benchè egli fosse un santo di sano giudizio, non gli sarebbe piaciuta nè la Leda, nè la Io del Coreggio (a): sicchè la più perfetta esecuzione non basta; e allora direbbe bene chi dicesse, che tal opera è bella secondo quelli della facoltà, cioè quelli, che sanno ammirare il modo, con cui è espresso il soggetto. Ma siccome fra gli uomini vi sono certe classi differenti come di stato, così anche di spirito; non possono piacere a tutti egualmente le nostre produzioni. L'uomo volgare vuole, che la cosa gli faccia piacere ai sensi; quello più di spirito vuole, che gli ec-

(a) Di questi due quadri del Coreggio, amendue di soggetto lascivo, ne parlerà a lungo il nostro autore in appresso nelle memorie concernenti lo stesso Coreggio. Fea.

ecciti delle idee, e il dotto vuole, che ogni cosa sia fatta con ragione (a).

RI-

(a) Ho poste tutte insieme queste diverse operette, come relative all' argomento tanto favorito al nostro autore, della bellezza; e per la stessa ragione vi ho posta anche la lettera, benchè secondo la divisione, che ho fatta di tutte le opere, che do in questa edizione, avesse dovuto aver luogo fra le lettere in appresso. L'aver tutte seguite le cose, che appartengono ad una stessa materia, è molto meglio. Così il lettore può agevolmente combinarle, e secondo il suo modo di leggere, e d' intendere, farvi quelle riflessioni, che crede, e farne come una specie di estratto, per vedere in un aspetto diverso, e forse più unito tutto il modo di pensare dell' autore. I metafisici, e gli eruditi troveranno molte cose da criticarsi, confuse, senza analisi, e false; ma si compiaceranno di menarle buone ad un artista, che scrive principalmente per gli artisti, i quali d'ordinario non conoscono metodo, e non hanno moltiplicità di cognizioni scientifiche, nè profondità in esse. Perciò mi sono astenuto dal rilevare maggiori difetti nelle sudette opere, per non annojare tali lettori; e riguardo ai metafisici, perchè hanno altre opere più analitiche da consultare, se vogliono. Lo scopo principale di chi leggerà le opere di Mengs, dovrà essere l'arte, e tutto ciò che la riguarda praticamente. Secondo questo aspetto vi si troveranno infinite cose, che non si trovano in altri scrittori, e che non s'insegnano volgarmente. FEA.

RIFLESSIONI
SOPRA I TRE GRAN PITTORI
RAFFAELLO, IL COREGGIO, E TIZIANO,
E SOPRA GLI ANTICHI. (a)

INTRODUZIONE.

Raffaello è incontraſtabilmente il primo tra' pittori più grandi, non per eſſere egli ſtato più ricco degli altri in poſſedere maggior quantità di parti perfette della ſua profeſſione, ma per averne poſſeduta la qualità più importante; poichè componendoſi la pittura di diſegno, di chiaroſcuro, di colorito, d'imitazione, di compoſizione, e d'ideale, è certo, che Raffaello poſſedè il diſegno, e la compoſizione in alto grado, e l'ideale ſufficientemente; mentre il Coreggio ſi reſe eccellente ſoltanto nel chiaroſcuro, e nel colorito; e Tiziano riuſcì egregio ſolo nel colorito, e nella imitazione della natura. Onde Raffaello ſi può dire il più ſtimabile, perchè poſſedè le parti più neceſſarie, e più nobili dell' arte: il Coreggio poſſedè le più amene, e più incantatrici: Tiziano ſi contentò della pura neceſſità, che è la ſemplice imitazione della natura.

CAPO I.

Regole generali per giudicare del merito de' pittori.

I. PER conoſcere il merito de' profeſſori d'un' arte, o di una ſcienza, è neceſſario conoſcere a fondo la medeſima ſcien-

(a) Il titolo di queſte rifleſſioni potrà indurre taluno a credere, che ſieno una ripetizione di quanto Mengs ha detto nel trattato della bellezza, proponendoſi egli e là, e qui il parallelo de' tre gran pittori, Raffaello, Coreggio, e Tiziano. Certamente l'oggetto è lo ſteſſo; ma il lettore lo troverà diſimpegnato con tanta novità, eſtenſione, e dottrina, come richieggono principi sì grandi, che non perderà il ſuo tempo nel leggerlo. Mengs lo fece per ſoſtituirlo al ſudetto trattato della bellezza, quando pensò ſopprimerne l'impreſſione, come ſi può vedere nelle lettere di Wink. Il manoſcritto, da cui ſi ſono tratte queſte opere, è un laberinto pieno di ripetizioni, e mancante di molte parti eſſenziali. E per quanto ſiaſi procurato d'ordinarlo, e dilucidarlo, non ſi è potuto ridurlo ad un metodo eſatto e preciſo. Si avrebbe dovuto alterarne tutto il conteſto, e perciò togliergli il maggior pregio, che è lo ſtile originale dell' autore, cui ſi è laſciato parlare il ſuo linguaggio, affinchè rieſca più iſtruttivo malgrado le ſue ripetizioni, le quali peraltro vertono ſopra punti d'importanza, e per li pittori, e pei dilettanti. AZARA.

za, o arte. La pittura ha differenti parti, sì in generale, che in particolare. Alcune sono sì essenziali, che senza di esse niuno può chiamarsi pittore; altre rendono il professore più pregevole, e più distinto, o comune, e triviale.

2. La qualità più necessaria è la imitazione di tutte le cose, che si possono concepire, e rappresentare in un momento. La seconda consiste nell'ideale, cioè nella rappresentazione delle cose, di cui non si hanno originali: onde il pittore le ha da rappresentare secondo che le ha concepite nel suo intendimento, senza che gli sieno passate per li sensi. Per giungere al primo grado, il quale non è che della semplice imitazione, basta aver l'occhio giusto da non ingannarsi negli oggetti, che si veggono, e si osservano, per copiarli. Per l'ideale si richiede molto talento, e immaginazione grande.

3. Questa ultima parte non ha potuto subito, quando incominciò la pittura, giungere al punto, cui è pervenuta dopo; per la semplice ragione, che essa è la perfezione dell'arte, e niun'arte può essere perfetta nel suo principio.

4. Queste due qualità, che formano, per così dire, due specie di pittura, ne comprendono fino le più piccole parti. Mi spiego con un esempio: un pittore della prima specie, cioè di quelli, che non fanno che il mero necessario, farà una testa, o una mano ad una bella figura, ma la farà con tutte le piccole imperfezioni, che ordinariamente si trovano nella natura; nè saprà scegliere il meglio tra il buono per fare un'opera, che si accosti alla perfezione ideale. All'incontro il pittore di alto grado prenderà dalla natura il bello solo, scartando l'imperfetto, e il difettoso; e scarterà anche le parti belle, quando non si accordano bene le une colle altre, come un corpo carnoso, e forte con mani fine, e magre; un petto di donna bello, e grande con un collo sottile, e scarno, ec. Ciascheduna di queste parti può esser bella da per sè, ma produce cattivo effetto unita con altre non corrispondenti, benchè la natura faccia spesso di tali unioni.

5. Quindi io conchiudo, che il primo non sarà che un artefice abile; ma il secondo deve essere un filosofo, un profon. do conoscitore delle cose naturali; e siccome non si può giungere a quest'ultimo grado senza esser passato pel primo, risulta manifesta la superiorità dell'uno su l'altro.

6. Per

6. Per arrivare dunque alla perfezione della pittura, bisogna primieramente avvezzar l'occhio alla maggiore esattezza, per mettere poi in pratica le regole dell' arte, e rappresentar tutte le cose: questo è il fondamento. In secondo luogo è necessario assuefar l'occhio al buono per segregarlo dal cattivo, distinguere il bello dal buono, e il perfetto dal bello. Il terzo requisito è il valutar le ragioni, per cui una cosa sia più bella d'un'altra, e perchè sia di un certo modo, e non altrimenti; il che non si può acquistare senza buon talento, e giudizio, nè senza certi studj, che in qualche maniera escon fuori de' limiti della pittura, o almeno sono banditi dalle scuole pittoriche de' nostri tempi; poichè vediamo ridotta questa nobil professione quasi ad un mestiere meccanico, inculcandosi continuamente, che si può apprenderla a forza di pratica a un di presso come il calzolajo insegna al suo garzone a fare scarpe; così a forza di far quadri si pretende diventar pittore.

7. Io esorto sempre gli studiosi della pittura a considerarla come un' arte liberale composta ugualmente di meccanismo, e di scienza, affinchè così conoscano quanto sieno vasti i suoi limiti. La grande diversità, che si osserva nel merito di tutti li pittori anche più eccellenti, dipende dalla maggiore, o minor dose, che ciascun possiede delle due sudette qualità, e del grado della loro perfezione. Coloro, che hanno più meccanica che scienza, sono grossolani imitatori della natura, come sono i pittori olandesi. Quelli, che si limitano soltanto all' ideale, non faranno mai altro che schizzi, nè potranno terminar niente, perchè manca loro la meccanica sì necessaria al compimento. Potrei addurre in esempio il Pussino per riprova di questo inconveniente, e Raffaello per la unione della meccanica, e della scienza.

8. La parte ideale è nondimeno tanto più nobile della meccanica, quanto lo spirito è superiore al corpo. Il Netscher, Gerardo Dou, e il Mieris hanno portata la imitazione ad un grado insormontabile. Raffaello non conobbe l'ideale come il Pussino; ma quella parte, che ne possedette, seppe meglio unirla colla imitazione. Nella imitazione Gerardo fu superiore a Raffaello; ma questi la combinò meglio coll'ideale, la nobilitò; onde nel totale ha superato i due più eccellenti ne' due estremi.

9. Con questi principj è facile giudicar del merito de' pittori, poichè tra due uguali, uno nella imitazione, l'altro nell'

ideale, è giusto preferir l'ultimo al primo; e se un terzo unisce le due qualità, egli sarà il più stimabile, come quegli, che possiede interamente l'arte, e potrà chiamarsi grande artista.

10. Io ho detto, che un pittor meramente ideale non farà che schizzi senza conclusione: ora soggiungo, che se mai si desse un sì fatto pittore, egli sarebbe poco stimabile: sarebbe un pittore da sogni. Quando però ho detto, che il Pussino faceva cose abbozzate, ho inteso dire, che egli ha ecceduto nell' ideale, portandolo fino nelle forme d'una mano, e d'un piede, e che assorbito nell'idea lasciava queste parti senza finirle, e condurle alla perfezione del naturale; ma non era interamente ignaro della imitazione; e perciò egli è uno de' pittori di gran merito.

§. I. *Esame generale sopra Raffaello.*

11. Ho già detto, che il primo, e il miglior pittore dopo il ristabilimento dell'arte, è stato Raffaello, perchè prima di lui niun altro aveva possedute le parti nè in quantità, nè in qualità al pari di lui; e dopo non è stato da verun altro pareggiato. Il mio scopo è ora d'osservare per quali mezzi egli sia pervenuto a tanta eminenza, e come debbasi fare per imitarlo.

12. Raffaello nacque in Urbino nell'anno 1483. da un padre pittore; e in ciò ebbe fortuna, poichè un padre insegna naturalmente la sua professione con più amore, e con più cura a' suoi figli, che agli estranei; onde Raffaello fu sicuramente educato nella sua arte colla maggior attenzione. Quando ei venne al mondo, altra massima non correva in pittura che la imitazione; e chi più imitava era il miglior pittore. Siccome questa qualità non si può acquistare senza grande diligenza, e giustezza d'occhio, Raffaello apprese i primi rudimenti con queste buone massime, che sono le più necessarie a qualunque ingegno buono, o mediocre; perchè questi almeno giungerà a conseguir la imitazione, e l'altro passerà oltre.

13. Poca fatica durò Raffaello in queste istituzioni, sì per la perspicacia del suo ingegno, come perchè ciascuna parte sola è sempre più facile ad apprendersi, e specialmente la imitazione, che è quella, che più si manifesta ai sensi. Suo padre Giovanni Sanzio lo pose a studiare sotto Pietro Perugino, per apprendere la pratica dell' arte, che in sua casa non avea occa-

casione d'esercitare per mancanza d'opere considerabili. Ben presto il discepolo uguagliò il maestro, perchè il forte di costui consisteva nella imitazione della natura; e Raffaello aveva ciò imparato da suo padre: onde non apprese dal Perugino che la pratica di dipingere a fresco, ad olio, e a tempra: tutto questo dovette costargli pochissima pena.

14. Passò indi a Firenze, dove le prime cose, che studiò, furono le opere del Masacci nel Carmine, e vi acquistò un poco di gusto dell'antico, lasciando lo stile delle pieghe rotte, e corte del suo maestro. Non ostante non potè interamente disfarsi di quel gusto piccolo, che avea sorbito nell'educazione, benchè fosse già divenuto un poco più elegante.

15. Dovette andare in Urbino per la morte di suo padre, e sentendo ivi parlare de'cartoni di Michelangelo, e di Leonardo da Vinci, fatti per dipingere a fresco nel salone del Consiglio in Firenze, ritornò a questa città, e avendoli veduti, e particolarmente quelli di Michelangelo, fece come le api, che ricavano il mele anche da' fiori amari; poichè il Buonarroti poteva esser un rimedio troppo violento per Raffaello. Quello stile gli servì non ostante per correggere il suo gusto trito, e piccolo, e per abbandonare la sua meschina maniera: e siccome la grande precisione d'occhio, che aveva acquistata dalla infanzia, lo faceva padrone del suo lapis per eseguire con facilità quanto voleva, e quanto pensava; nè era esposto al pericolo, che la mano errasse, come accade a noi altri in questo secolo, in cui si stima più il disegnare a tratti arditi, e presto, che con verità, e con esattezza; gli fu facile, dico, mutare stile, e imitar quello di que' professori.

16. L'amicizia, che allora ei contrasse con fra Bartolomeo da San Marco, gli fu molto utile per apprender da lui a dipingere come Michelangelo disegnava. Non ostante egli stimò di non seguirlo molto da vicino, per non tralasciare la scrupolosa esattezza, che preferì sempre a tutto il resto. Ne prese per altro sufficientemente per ingrandire di molto il suo gusto, per dipingere con colori più fortemente impastati, e in masse più grandi, che non avea fatto fino allora. Lasciò a questo effetto i piccoli pennelli, sbandì il grigio dalle sue tinte, non tagliò più colle pieghe la forma del nudo, che stava sotto, non le spartì più con piccoli tratti neri, conservò ne'panni lo stesso chia-

chiaroſcuro, che doveano aver le figure ſe foſſero ſtate nude; imparò in ſomma ad eſeguire quel, che fra Bartolomeo, e il Maſacci aveano ideato di buono.

17. Ritornato ad Urbino, vi ſpiegò ſubito il ſuo progreſſo, e moſtrò il ſuo nuovo guſto in un quadro della depoſizione di noſtro Signore, dipinto in una cappella. Fu invitato perciò da ſuo zio Bramante a portarſi in Roma, dove gli fu commeſſo dipingere ne' nuovi appartamenti chiamati *di Borgia*, o *della Segnatura*. Egli v'incominciò, ſecondo gli ſcrittori, da' quattro tondi della ſoffitta, o ſia della volta, ne' quali conſervò ancora, come ben ſi oſſerva, molto della maniera di fra Bartolomeo. Ciò non oſtante piacquero tanto, che il Pontefice ordinò, che ſi cancellaſſero le pitture di altri profeſſori, che aveano dipinte le muraglie, non potendo reggere al confronto di Raffaello.

18. Incominciò egli dunque a dipingere una delle pareti, rappreſentandovi il congreſſo de' dottori della chieſa, o, come ordinariamente ſi chiama, il quadro *della Teologia*, con la Trinità in alto, e co' patriarchi frammiſti con altri ſanti, e con angioli. E' queſto il quadro più ammirabile, ſe ſi conſidera ciaſcuna parte da per sè; ma ben ſi conoſce, che Raffaello ſi trovò imbarazzato pel gran campo, che aveva intrapreſo, e per l'attenzione laborioſa, che richiedeva; poichè l'ardente deſiderio di far bene lo fece cadere in alcune debolezze, nelle quali ſogliono incorrere i più elevati ingegni per la brama di far coſe ſtraordinarie. Il tempo, in cui vivea, e la poca eſperienza per la ſua età, che non poteva eſſer che di venticinque anni, gli fecero riſovvenire delle idee del Perugino: quindi traſſe raggi di luce in rilievo d'oro (a), e v'infilzò angioli, e cherubini con altre conſimili ſtravaganze. Si potrebbe tuttavia ſcuſar Raffaello per quel, che accade a' giorni noſtri; poichè noi vediamo dilettanti, che non approvano ſe non quello, che veggono accreditato coll' eſempio di qualche pittore di fama; onde è probabile, che i partigiani del Perugino non avrebbero lodata queſta pittura ſe non l'aveſſero veduta ricca d'oro. Ma ognuno vede, che queſta non è una buona diſcolpa: a me baſta moſtrare il ſentiero ſeguito da Raffaello per giungere a farſi grande, come ſi fece.

19. Tut-

(a) Non ſo per qual ragione il noſtro autore dopo aver quì ripreſo Raffaello, egli ſteſſo faceſſe i raggi, o corna d'oro macinato al ſuo Mosè nella ſtanza de' Papiri. FEA.

19. Tutte le parti di questo quadro sono fatte con somma attenzione; e si vede, ch' egli incominciò dal lato destro, e terminò all'opposto. Le parti, che sono verso quel primo lato, si osservano secche, dipinte però con diligenza, e ben impastate di colori: quasi niente vi è stato ritoccato, e vi si scuopre il gusto di fra Bartolomeo. Tale è fra le altre la figura, ritratto di Bramante, che accenna qualche cosa in un libro. Si vede, che tutte le parti sono prese dal naturale, cioè copiate da disegni fatti sul naturale; ma quanto più l'opera avanzava, più si conosce il successivo progresso del suo buono stile, e si scorge, che superando ogni timidezza operava con più libertà. Dal lato opposto, sopra la porta si vede nella figura, che sta appoggiata, il suo vero, e più bel gusto. E' della stessa bellezza la figura più indietro, che mostra qualche cosa. La parte superiore del quadro è finita con gran cura, e ben colorita; ma si scorge chiaramente, che questa maniera terminata, e una grande imitazione della natura tenevano ancora in lui il luogo del bello ideale.

20. Nelle figure dell' ultimo suo stile ha superato ogni timore di far male. Si potrà restar convinto di quel che io dico, paragonando le prime colle ultime. Le prime sono d'un pennello timido, ma però molto lavorate. Non vi si scorge nè lo stile, nè le massime d'un uomo consumato; poichè i contorni sono tuttavia d'un carattere indeciso, e sembra ch' egli avesse timore d'*entrare*, e d'*uscire*. Le pieghe sono ben finite; gli occhi sono grandi, e belli, ma segnati con timidezza: tutto comparisce più bello da vicino, che da lontano. All' opposto le opere del suo ultimo stile sembrano fatte colla maggior facilità. Vi si veggono alcuni tratti di prima intenzione, tali, quali restarono impressi dal contorno del cartone: i panni sono meno finiti; ma fanno più effetto da lungi, perchè egli conobbe, che la poca gradazione, che prima dava loro, li rendeva invisibili mirandosi da lontano: avvicinò più i due estremi del chiaro, e dell' oscuro; pose con più franchezza i colori de' contorni: si corresse della timidezza di *entrare*, e di *uscire*, come d'un difetto, che lo faceva sembrar freddo: si accorse, che le piccole parti erano le prime a perdersi nella distanza, e nell' aria interposta, e perciò era necessario ingrandirle nelle opere maggiori: abbandonò le inutilità, e apprese a distinguere il più, o il

men

men neceſſario; oſſervò, che le oſſa debbono rimarcarſi più delle pieghette della carne; che i tendini debbono eſſere più viſibili di eſſa carne; che i muſcoli in moto meritano più attenzione degli oziosi; che la forza de' panneggiamenti non conſiſte in ciaſcuna piega da per sè, ma che quelle pieghe, che ſi trovano nel mezzo di qualche maſſa chiara, non vogliono eſſer tagliate da alcuno oſcuro, nè sì deciſe come quelle, che cadono ſopra le giunture; che in generale ſi deve oſſervare in eſſe la rifleſſione della luce come in un grappolo di uva, in cui i grani eſpoſti alla maggior luce la riflettono in maniera, che fanno ſparire quaſi gli oſcuri.

21. Chi vuol vedere tutte le ſudette regole, e raziocinj nella più perfetta eſecuzione, non ha che ad eſaminare attentamente il quadro della Scuola di Atene, in cui Raffaello le ha poſte in pratica con ſovrana intelligenza.

22. Fin allora quel grand'uomo ſi era felicemente ſervito dello ſtile grandioſo di Michelangelo per liberarſi del ſuo ſtile ſecco. Ma il guſto dei dilettanti di quel tempo, che non ſi contentavano della maniera ſaggia, e prudente, colla quale egli aveva imitato tutto il buono di Michelangelo, unito alla paſſione, che la nazione fiorentina aveva per il terribile, è ſtato cagione, che Raffaello perdeſſe un poco del ſuo ſtile bello. Un uomo grande ha ſempre l'ambizione di far la prima figura ſopra i ſuoi competitori. Raffaello ſtimolato dagli encomj, che ſi facevano a Michelangelo, procurò d'imitarlo anche più da vicino. Ma ſiccome ogni uomo ha un talento originale, di modo che ciò che per uno è naturale, diventa artifiziale, e affettato in un altro; e l'arte manca ſempre del fuoco, e del brio, che è nella natura; così Raffaello perdè una parte del ſuo proprio merito nel volere troppo imitare il ſuo originale. Queſto ſuo difetto fu ſubito rilevato al ſuo tempo; coſicchè la diminuzione del ſuo credito gli fece capire di aver dormito per qualche tempo, vale a dire, nel far il ſuo quadro dell'incendio di Borgo, e della disfatta de' Saraceni.

23. Riſvegliatoſi poſcia più viſpo, e vivace, e come quegli, che va ad una impreſa dopo aver ben ripoſato, intrapreſe il quadro della Trasfigurazione, che il card. Medici nipote del Papa voleva donare al re di Francia Franceſco I., e lo fece con tanto maggior impegno, perchè ſeppe, che Michelangelo voleva

leva contraporgli fra Sebastiano del Piombo con un altro quadro, per cui faceva Michelangelo stesso il disegno. Raffaello se ne rallegrò molto, e diceva, che il Buonarroti gli faceva così un favor grande, poichè lo credeva degno di competer con lui, e non con fra Sebastiano.

24. In questo quadro Raffaello non è più quel pittor libero, e ardito, che s'era veduto ne' freschi del Vaticano: non si espone a pericolo alcuno: niente toglie, o aggiunge alla verità; ne sceglie anzi il bello: spiega un nuovo grado di perfezione, e apre il vero cammino dell' arte.

25. Nel solo Raffaello si trovano i tre stili della pittura, che possono immaginarsi; poichè nelle sue prime opere egli era, come gl'inventori dell' arte, puro imitatore della natura, ma senza rappresentarla colla sua vera grazia. Nelle seconde, del suo miglior tempo, che sono quelle del Vaticano, e particolarmente nella Scuola d'Atene, ei ridusse il meccanismo dell' arte, e la imitazione della verità alle regole della bellezza, esprimendo tutto con forza, e con ardire, padrone d'eseguire quanto il suo talento gli dettava.

26. Restò indi per qualche tempo addormentato dall' amor proprio, e dalle lodi, che riceveva; nè vedendosi a fianco alcuno competitore, commetteva quasi tutte le opere a'suoi discepoli. Finalmente il suo ardente ingegno conobbe, che doveva andar avanti; e siccome ciò non era possibile per la strada battuta, ne intraprese un' altra più sicura, ricercando una natura più perfetta di quella, che avea fin allora seguita. Cercò più varietà ne' panni, più bellezza nelle teste, e più nobiltà nello stile. Perfezionò il suo chiaroscuro, mettendolo più in massa; e non ostante ch' ei fosse un gran maestro, si ridusse nuovamente a farsi discepolo della perfezione. Il suo quadro della Trasfigurazione è una chiara riprova, ch' egli aveva acquistato maggior idea del vero bello, poichè contiene assai più bellezze quell' opera, che tutte le altre sue anteriori. L'espressione vi è più nobile, e delicata, il chiaroscuro è migliore, la degradazione è più bene intesa; e finalmente il pennello è più fino, e ammirabile; poichè non si trova alcuna linea ne' contorni, come nelle sue opere antecedenti.

CAPO II.

Delle parti della pittura, e de' pregi, e difetti di Raffaello.

§. I. *Del disegno di Raffaello.*

27. INcominciò Raffaello con un disegno secco, e servile, ma assai corretto. Apprese poi uno stile più grandioso, giammai però sì perfetto, e compito, come quello degli antichi del primo ordine; perchè non ebbe nel tutto la cognizione della vera bellezza, che possederono i Greci. Egli fu eccellente ne' caratteri de' filosofi, degli apostoli, e nelle altre figure di questa specie. Le sue donne non sono abbastanza graziose, e si abusò in esse de' contorni convessi; il che le rende in un certo modo triviali, e d'un' aria grossolana: e quando volle evitar questo inconveniente cadde in un altro peggiore, nell' asprezza. Non conobbe la bellezza ideale, e perciò fu più eccellente nelle figure degli apostoli, e de' filosofi, che nelle divine; vale a dire, il suo disegno comprende tutti i contorni, che si trovano nella natura, ch' egli imitava in tutto quel, che faceva. Egli studiò l'antico, principalmente ne' bassirilievi, e ne riportò un gusto più romano, che greco. Nelle sue opere si veggono i più minuti andamenti dell' arco di Tito, e di Costantino co' bassirilievi di quel di Trajano. Di là egli prese il sistema di marcare principalmente le giunture, e le ossa, e di mantenere il contorno delle carni più semplice, e facile. I predetti bassirilievi non sono del gusto migliore dell' antichità, ancorchè sieno belli per la simetria, e per li rapporti d' un membro all' altro. Per questo studio Raffaello intese meglio di qualunque altro pittore la proprietà de' caratteri, e la relazione fra i membri. Egli fece delle figure in proporzione di sei teste soltanto, e pajono sì belle, come se fossero di otto; il che dipende unicamente dalle buone massime di proporzione, benchè in generale non sieno le sue così eleganti come quelle delle statue greche, nè le sue giunture sì delicate come quelle del Laocoonte, dell' Apollo, e del Gladiatore.

28. Si conosce anche lo studio, che fece Raffaello dell' antico; e quando questo gli mancò, gli mancò subito la imitazione,

ne, come ſi vede nelle mani, che non fece belle, perchè non ebbe modelli antichi, trovandoſi ben di rado ſtatue, che le conſervino. Fu anche più infelice nelle mani de'putti, e delle donne, perchè la natura ne offre ben poche di belle, peccando per lo più in uno degli eſtremi, o molto graſſe, o molto magre. Io m'immagino, che quel grand' uomo ſi foſſe abituato a diſegnar quaſi ſempre uomini fatti; poichè non ſeppe egli mai dare ai fanciulli quella morbidezza, e quella carnoſità di latte, che la lor natura eſige. Dipingeva i fanciulli come doveano eſſer quelli degli antichi, ſerj, e rifleſſivi; e quando ne faceva alcuno per modello, ſi vede, che non ne prendeva altro che la teſta, ſenza però darle nobiltà alcuna, perchè ſenza dubbio ſervivaſi per modelli di figliuoli di gente povera, e plebea, come ſi oſſerva nel Bambino della Vergine della Seggiola, copiato ſicuramente dal naturale; e ancorchè d'una fiſonomia ben viva, manca molto di quella nobiltà, e bellezza per poterſi paragonare con gli elegantiſſimi di Tiziano. Nemmeno è sì grandioſo, e sì nobile come gli autori delle ſudette ſtatue; perchè non s'immaginò mai poterſi dare coſa più grande del guſto di Michelangelo, il quale cercando eſſer ſempre grande, fu ſempre groſſolano, e uſcendo per una linea conveſſa fuori de' limiti del naturale perdè il cammino per rientrarvi; e fiſſataſi in capo da giovane queſta falsa idea di grandezza, la mantenne per tutta la ſua vita, e non potè riuſcire che caricato. Per queſta ragione le opere di Michelangelo ſaranno ſempre molto inferiori a quelle degli antichi del buon guſto; perchè eglino ſebben faceſſero una figura robuſta, e muſcoloſa, non la facevano mai peſante. Se ne vede l'eſempio nell' Ercole di Glicone, il quale malgrado di eſſere così groſſo, e d'una forma sì maeſtoſa, ſi conoſce beniſſimo, ch' è una perſona ſnella quanto un cervo, e quella, che atterrò il lione nemeo, e che ſoſtenne il mondo ſopra i ſuoi omeri. Michelangelo non poteva col ſuo ſtile rappreſentar coſe conſimili, perchè le ſue giunture ſono poco ſvelte, e pajono fatte ſoltanto per la poſitura, in cui le impiega. Le ſue articolazioni ſono troppo riſentite, le ſue carni ſono troppo piene di forme rotonde, i ſuoi muſcoli di mole, e di forma ſempre uguale; il che occulta il movimento delle figure. Finalmente non ſi veggono nelle ſue opere muſcoli in ripoſo: vizio il maggiore, che ſi poſſa dare. Egli ſapeva perfettamente il ſito di ciaſcun

muſcolo; ma non dava loro la ſua vera forma. Nemmeno intendeva la natura de' tendini, mentre li faceva uguali, e carnoſi quaſi da un eſtremo all'altro, e le oſſa troppo rotonde. Raffaello preſe di tutti queſti difetti, ſenza però giunger mai nella teoria de'muſcoli alla perfezione di Michelangelo: perlochè io conchiudo, che biſogna ſtudiare Raffaello ne' caratteri, che gli ſon proprj, cioè nelle perſone di un'età di mezzo, che non ſiano di una natura nè troppo robuſta, nè troppo delicata; e ne' vecchi, e nelle compleſſioni nervoſe; perchè ne' più delicati è duro, e ne'più forti è un copiſta caricato di Michelangelo.

29. Raffaello immaginava, ed eſprimeva a meraviglia tutte le forme umane; ed io credo, che ſe egli foſſe viſſuto nella Grecia quando eſſa era nel ſuo più bel fiore, dove avrebbe vedute tante bellezze, ſarebbe giunto al grado più ſublime, e uguagliatoſi ai più celebri dell' antichità. Egli ſteſſo confeſſa in una lettera ſcritta al conte Baldaſſare Caſtiglione (a), quando dipingeva la Galatea nella caſa d'Agoſtino Chigi, detta ora la Farneſina: che eſſendo careſtia di belle donne, ei ſi ſerviva di certa idea, che gli era venuta in mente. Non dice di eſſerſi saputo ſervire delle ſtatue antiche; ma fa capire, che cercava tutto il bello nella natura, e ſi fidava del ſuo buon talento per ritrovarvelo (b). Credo dunque poterſi dedurre, che Raffaello fu poco imitatore dell'antico; e ſe pur ſi vuole, che egli lo imitaſſe, ſi

(a) Si legge fra le lettere Pittoriche raccolte da monſig. Bottari *Tom. I pag. 84.*, e più in ricta fra le lettere del Caſtiglione publicare in Padova dal ch. ab. Seraſſi l'anno 1769. *Tom. I. pag. 173.* FEA.

(b) Reſta ora affatto fuor di propoſito la critica fatta quì al noſtro autore nelle *Memorie per le belle arti*, ſtampate in queſta citta nell' anno 1785., nel foglio del meſe di gennajo, *pag. VI.* Anche generalmente ſi è sbagliato nel criticare Mengs, perchè dice, che Raffaello non conoſceva l'ideale. Non ſi ſono voluti leggere i di lui conteſti, per capire il ſuo vero ſentimento, che è di dire, che Raffaello, come altri pittori inſigni per altre parti, non ha conoſciuto l'ideale, paragonandolo colle altre parti, nelle quali è ſtato veramente eccellente, e coll' ideale degli antichi Greci. Si legga quì avanti *pag. 44.*, e quì appreſſo al *num. 90.* Diceva bene Cicerone *De Orat. lib. 3. cap. 22.*: *Semper enim quacumque de arte, aut facultate quaeritur, de abſoluta, et perfecta quaeri ſolet.* Lo ſteſſo giornaliſta nel meſe di gennajo 1786. *pag. VI.* in propoſito del Parmigianino, ſulla ſcorta del P. Affò, che ne ſcriſſe la vita, ſeppe ſcrivere in queſti termini, che ſi poſſono applicare al noſtro autore: *Chi negò al Parmigianino il merito dell' eſpreſſione, non volle dire, che affatto privo ei ne foſſe; ma ſolo, che cercando con maggiore ſtudio la grazia, minore ne impiegaſſe nel conſeguire l'eſpreſſione. Quando ſi parla degli uomini ſingolari, ſuccede bene ſpeſſo, che in alcune parti eſſi ſi giudicano mancanti, non perchè non le poſſedesſero; ma perchè non le portarono a quel punto di perfezione, a cui le altre conduſſero. Queſta idea, che pure dal Vaſari fu eſpreſſa, quanti rimproveri avrebbe riſparmiato a quell'iſtorico dai Lombardi, dai Veneziani, e dai Bologneſi, ſe meglio foſſe ſtata compreſa!* Così diremo di Mengs; o piuttoſto, che egli ſi è ſpiegato chiariſſimamente, e ne ha fatta replicata proteſta in più luoghi, e non è ſtato letto, ma criticato dal detto giornaliſta, e da altri, che hanno voluto abuſare della ſteſſa citata lettera di Raffaello, per provare, che egli dell' ideale *ne aveſſe una idea non ben ſicura, perchè dettatagli più dal grande ingegno, che dal raziocinio*: coſa, di cui nè Mengs, nè altri forſe hanno mai fatta queſtione. FEA.

ſi può convenire, che imitaſſe il mediocre, e non già quello di alto guſto. Imitò gli antichi ſolamente nelle maſſime generali, e in quella parte, che ſi può chiamare la pratica, o la maniera, ma non nella loro bellezza, e nella perfezione. Cercava nella natura le coſe belle, che avea ſcoperte negli antichi del ſecondo ordine, e con quelle maſſime ſi formò il guſto. Fu dunque eccellente in tutte le coſe naturali, che trovò negli antichi, e quelle, che in eſſi non trovò, non giunſe a immaginarſele.

30. Quanto io ho detto finora, ſi riferiſce ſoltanto alle forme, e non all' invenzione, nè all'eſpreſſione, di cui parlerò in appreſſo.

§. II. *Del chiaroſcuro di Raffaello.*

31. Intendeva molto bene Raffaello dove, e come dovea uſarſi il chiaroſcuro; ma non ne poſſedeva altra parte che quella, che ſpetta all' imitazione, e niente conoſceva dell' ideale. Qualche barlume di queſto ideale ſi vede tuttavia nelle ſue opere; ma ſi vede bene che è a caſo, e per vivezza del ſuo natural guſto, non già per effetto di metodo. Il ſiſtema tenuto da Raffaello ne' ſuoi quadri, è ſtato di raffigurarſi la ſua ſtoria, e i ſuoi piani come ſe tutte le figure foſſero veſtite di bianco. Su queſta ſuppoſizione ha diſtribuiti i ſuoi primi lumi dove ha creduto doveſſero ſtare, e degradando di là fino al più lontano, gli andava diminuendo; perciò vediamo ne' ſuoi quadri molti panni bianchi, o giallaſtri al davanti. Io penſo, che foſſe maſſima di Raffaello, e della ſcuola fiorentina il ſervirſi di colori molto chiari nel davanti de' quadri; perchè veggo, che i Lombardi, e gli altri buoni coloriſti uſarono ſempre in quel ſito colori puri, cioè roſſo, giallo, azzurro, i quali per avvicinar gli oggetti ſono più adattati de' bianchicci, perchè il bianco dà ſempre un effetto d'aria ai colori, e sbatte la loro vivezza. Oltre a ciò Raffaello avea un'altra maſſima anche più erronea, ed era di mettere un lume uguale ſopra i panni, che di lor natura doveano eſſer di color puro; cioè, egli avrebbe fatto un veſtito azzuro, come in fatti lo fece nell' apoſtolo, che ſta a ſedere nel davanti della Traſfigurazione, con lumi tutti bianchi; il che non è poſſibile ſtan-

ſtante le ombre, e le mezze tinte sì forti, com' ei fece quello. E queſto è quel che io chiamo inalzare i colori fin preſſo al bianco ne' lumi, e abbaſſarli fino a toccare il nero nelle ombre. La ſteſſa regola oſſervava negli oſcuri, incominciando a porne la maggior forza al davanti, e degradandoli ſino ad incontrarſi con i chiari. Queſto metodo era molto di ſuo guſto, perchè dà più rilievo, e porta gli oggetti innanzi più che per qualunque altra pratica, poichè le parti, che ſtanno davanti, ſono le più forti: ma queſto è contro la proprietà, e l'effettiva verità della natura, perchè un panno bianco non può mai farſi così oſcuro, come lo ha fatto Raffaello, il quale per eſeguire queſta pratica ha dovuto traſcurare quella de'rifleſſi, i quali contribuiſcono tanto alla chiarezza, ed alla grazia.

32. La ſurriferita pratica di Raffaello è meno impropria in un quadro piccolo, che in uno grande; perchè in quello può eſſere poca la varietà del chiaroſcuro, dovendo eſſer piccole le maſſe per ſare avanzare, o allontanare i piani, e le figure; e per queſta medeſima ragione egli ſi vide coſtretto ad uſar poca degradazione, perchè ſe ne aveſſe impiegata molta ſi ſarebbe trovato nella neceſſità per la ſua pratica di far le figure del ſecondo piano ſenza ombre, e ſenza lumi, e in conſeguenza ſenza forza, e ſenza effetto.

33. Io non intendo però dire, che Raffaello abbia ignorato intieramente gli effetti del chiaroſcuro: dico ſolo, che la ſua pratica di diſegnare, e di far venire avanti per mezzo del bianco, e del nero tutte le figure, che il fertile ſuo ingegno gli ſuggeriva, lo diſtoglieva da queſta parte facendolo penſar ſolo al diſegno; e perciò non ſi veggono due abbozzi coloriti di ſua mano (a): e ſe talvolta ſi mira nelle ſue opere qualche bello accidente di chiaroſcuro, proviene ſoltanto, come ſi è detto, dalla imitazione della natura.

34. Raffaello ſecondo tutte le apparenze abbozzava i ſuoi penſieri ſopra modelletti di cera, per vedere l'effetto, che facevano; ed io credo, che i begli accidenti nell' Eliodoro, e la maſſa del chiaroſcuro nella Trasfigurazione derivino dagli effetti, ch' ei copiò da' ſuoi modelli. Credo anche veder queſto nella

(a) Si crede che in caſa Albani eſiſta il bozzetto del quadro della Trasfigurazione, e lo asſeriſce anche il Winkelmann in una lettera al ſig. Uſteri, in data dei 10. febr. 1762. fra le ſue ſtampate, *par. II. pag. 89.*, ove lo dice una maraviglia dell' arte; ma il noſtro autore lo credeva piuttoſto una copia poſteriore, perchè è finitiſſimo, e leccatiſſimo: coſa che non ſuol farſi nei bozzetti, e molto meno la faceva Raffaello. FEA.

Scuola d'Atene, e nella Teologia, dove si osserva, che in quella parte, in cui i modelli hanno dovuto naturalmente produrre masse, e ombre, ivi è un buon chiaroscuro; e nella parte opposta alla luce non evvi alcun accidente di questi. Accidenti in pittura diconsi tutte le ombre, che non appartengono al tondeggiamento, nè alla degradazione, e che il pittore è in arbitrio di farle, o non farle; come succede quando si vuole, che una metà solamente d'una figura sia illuminata, oppure non lo sia punto, si suol metterglienea canto un'altra, che la privi di una parte di luce, o di tutta; e siccome tali cose sono arbitrarie, si chiamano perciò *accidenti*, perchè quì l'ombra non spetta propriamente alla figura, che la riceve da un altro corpo estraneo. Raffaello dunque non intese questa parte, nè ebbe del chiaroscuro che quello, che dona da sè la pura degradazione; e quasi mi persuado, che molte volte ei si contentasse di mettere in modello una sola parte del suo quadro, perchè anche nelle sue opere più grandi si veggono frequenti errori di chiaroscuro.

§. III. *Del colorito di Raffaello.*

35. Non ebbe Raffaello nel colorito quegli esemplari che trovò nel disegno; e fu perciò costretto incominciare dall'imitare debolmente la natura, come accadde ai pittori, che lo precederono; e avendo da principio dipinto a fresco, non potè imitar nemmeno esattamente la verità. Lo stesso avvenne al Coreggio, il quale ne'suoi freschi non è sì vario, nè sì trasparente come ne' suoi quadri ad olio, e non vi resta del suo proprio stile che la grazia, e il bel chiaroscuro. Tiziano non potè avere alcuna varietà in questa maniera di dipingere; e se taluno volesse sostenere il contrario, io gli potrei dimostrare, che in questa stessa maniera di dipingere Raffaello era più vario di Tiziano, e del Coreggio. Ma ritorniamo a Raffaello. Nella sua seconda maniera, che prese da fra Bartolomeo, egli ha miglior tono di colorito: non è sì bigio, e impasta meglio; ma è troppo uniforme: tutte le sue figure sono brune, e compariscono di pelle grossa, e ordinaria. Questo gusto gli durò molto tempo, e si potrebbe dire, che non lo abbandonasse mai del tutto.

36. Quando egli incominciò a lavorare i freschi del Vaticano lasciò alquanto questa maniera, prendendone un'altra più fi-

finita, e benchè timida, meglio variata, come ſi vede nel quadro della Teologia. Incominciò allora a immaginar delle carni alcune bianche, e altre più brune; delle tinte opache, e delle altre traſparenti, come ſi oſſerva nel Criſto, e negli angeli, che hanno carni più delicate che gli uomini; onde queſto quadro è il meglio colorito di quanti altri ei ne abbia fatti a freſco. Egli vi acquiſtò pratica, e franchezza grande di dipingere; ma ne riportò confuſione nel colorito, come ſi vede nella Scuola d'Atene. Si correſſe poi un poco nell'Eliodoro, che colorì con più forza, e con pennello più ſvelto; ma la delicatezza del colorito non gli riuſciva ancora, reſtando aſſai grige le donne, ed i fanciulli. Finalmente la grande attenzione, ch'egli poſe nel diſegno, gli fece obliare il colorito nell'Incendio di Borgo. Si vede quindi Raffaello, che traſcurò le parti, che guidano alla perfezione, e ſi applicò ad acquiſtar la pratica per disbrigar preſto, la quale per altra parte gli apriva una ſtrada più piana per la fortuna; e infatti egli viſſe più da principe che da pittore.

37. Ciò ſucceſſe nel Pontificato di Leone X., che era molto indulgente, e generoſo con Raffaello, il quale adulava l'ambizione di quel Papa, ſuggerendogli magnifici progetti d'architettura per adornar Roma, e reſtituirla allo splendore, in cui fu ſotto gl'imperadori romani (a). Queſte occupazioni, per le quali Raffaello dava da dipingere a'ſuoi diſcepoli, cagionarono gran diſcapito alla pittura. Se ne accorge chiunque paragoni quello, ch'ei fece in tempo di Giulio II., con quanto operò ſotto Leone X. Per riparare in qualche maniera al pregiudizio da lui recato all'arte, e alla ſua ſtima, impiegò tutto l'acume della ſua mente nella grande opera della Trasfigurazione.

38. In qualche parte di queſt'opera ſi oſſerva un colorito molto buono; ma non è da per tutto uguale, e gli uomini hanno aſſai miglior colore delle donne. Vi ſono delle parti non dipinte da Raffaello, come l'energumeno col ſuo gruppo, dove ſi conoſce il pennello timido di Giulio Romano. Le teſte degli apoſtoli dalla parte oppoſta ſono ridipinte da Raffaello, poichè vi ſi diſtinguono tutti i ſuoi ritocchi franchi, e magiſtrali; ciò nondimeno v'è troppa uniformità nel tono del colorito, e le car-

(a) Intorno a queſti progetti di Raffaello, e ciò, che ho detto col Winkelmann, *Storia* agli ſtudj, che faceva per riuſcirvi, ſi legga *delle arti del dis. Tom. III. pag. 50. e 419.*

carni pajono dure, e secche. Per massima generale egli usava poco i colori gialli, e vermigli. Intendeva molto bene l'effetto, che fa l'oscurità ne' colori, annichilandoli, e convertendoli in grigi, e nericci: e siccome non curava i riflessi, lavorava soltanto con chiari, e oscuri, co' quali componeva le mezze tinte; perciò esseno sono tutte grige: e poichè le carni fine richieggono più varietà che le ordinarie, quelle di Raffaello sono molto uniformi, e d'un colore triviale per la mancanza de' riflessi.

39. E' stata disgrazia per la pittura, che Raffaello nel suo buon tempo non abbia dipinto tutto di sua mano qualche quadro intero ad olio, e che li facesse abbozzar tutti da' suoi discepoli, e principalmente da Giulio Romano, che era d'un gusto naturalmente duro, e freddo, e d'un pennello timido, benchè liscio, e finito. Dico disgrazia, che Raffaello non dipingesse allora da per sè niun quadro: avremmo veduto quanto egli sapeva fare sul punto del colorito, poichè vediamo chiaramente nella Trasfigurazione, che le teste degli apostoli ridipinte da lui, le quali pel carattere ammettono pennellate vive, e impastate, sono d'un colorito bellissimo. La testa della donna, ch' è nel davanti del quadro, è molto grigia. Io credo, che quando il quadro era fresco non fosse quella testa com' è adesso, perchè avendola Raffaello ritoccata leggermente per conservare il liscio, e il finito di Giulio Romano, il color sottile soprapposto non ha potuto resistere al tempo. Nella stessa figura v'è una piccola correzione al dito grosso del piede, dove si scorge, che per coprire l'errore dell'abbozzo bisognò impastarlo molto; e quel luogo è assai meglio dipinto, e colorito che il restante. La stessa correzione si vede nel pollice della mano scorciata dell' apostolo, che sta il più avanti; e perciò quella parte resta anche meglio dipinta, e conservata. Quello, che io dico, si conosce meglio nel ritratto di Raffaello, che si conserva a Firenze in casa Altoviti, nel quale si osserva un gusto di dipingere rassomigliante più a quello di Giorgione, e del Coreggio, che allo stesso Raffaello nelle altre opere, nelle quali spicca solamente il suo disegno corretto a perfezione, e superiore a tutti gli altri pittori.

40. Non deve recar maraviglia, che i quadri a fresco di Raffaello sieno di miglior colorito degli altri suoi dipinti ad olio.

Eccone le diverſe ragioni. Egli avea pratica di lavorare a freſco più che in qualunque altra maniera. I colori di terra, che egli adoperava, compariſcono molto più belli a freſco, che ad olio; e finalmente quella che è la ragione principale, ei non poteva ſervirſi dei ſuoi diſcepoli per abbozzare i ſuoi freſchi, come faceva ad olio, in cui impiegò Giulio Romano, il quale abbozzò quaſi tutte le di lui opere. Non può eſſere a meno, che non ſi conoſca l'abbozzo ne' quadri terminati, perchè ſe ſi mutasſe interamente l'abbozzo, ſarebbe inutile il farlo. Raffaello avea molte occupazioni, e l'inventare, e il diſegnar tante coſe non gli laſciavano tempo per dipingere di propria mano i ſuoi quadri: onde non faceva in eſſi che quello, che Giulio Romano non ſapeva fare. Viſſe in oltre troppo poco per vedere l'alterazione, che potevan ſoffrire le ſue pitture; e perciò ſi contentava di ritoccarle leggermente, ma con diligenza, poichè io credo, che non le laſciaſſe uſcir dalle ſue mani che quando le ſtimava ben terminate. La pittura ad olio ha però l'inconveniente, che il primo fondo traſpariſce ſempre quando l'umidità, e il graſſo dell'olio ſi è eſalato; onde allorchè i quadri ſono vecchi perdono il luſtro dell'ultima mano; e laſciano ſcoprire i colori, e i pentimenti, che ſtanno di ſotto.

41. Quindi io conchiudo, che Raffaello ſeppe talvolta colorire molto bene, ma che non ebbe ſufficiente pratica della pittura ad olio per paſſare per un gran coloriſta a fronte de' ſuoi contemporanei, il Coreggio, e Tiziano, i quali gli furono in queſta parte molto ſuperiori. Ciò non oſtante, il ſuo colorito è da preferirſi a quello di tutti gli altri pittori della ſcuola romana venuti dopo; e nel freſco egli uguagliò, e anche ſuperò i migliori delle altre. Ma ſiccome queſto genere di pittura è asſai imperfetto, non credo doverlo giudicare in queſto con rigore; e ad olio non fu sì eccellente da meritare ammirazione.

§. IV. *Della compoſizione di Raffaello.*

42. Fu nella compoſizione Raffaello non ſolo egregio, ma ſorprendente. Queſta è quella parte, che gli fa l'onore più grande. Ei ne fu l'inventore, non avendo avuto modello da imitare nè dagli antichi, nè da' moderni; onde ſi può dire, ch'egli aggiunſe alla pittura queſta parte, che gli antichi, ſecondo l'idea, che

che abbiamo delle loro opere, non possederono con tanta perfezione; e se egli avesse posseduto il restante in grado così ugualmente eccelso, sarebbe stato senza contrasto il primo pittore del mondo.

43. La principal cosa, che si deve osservare in un quadro, è l'invenzione, cioè l'espressione della verità d'un assunto; e in questo Raffaello non ha avuto uguale. Niuna delle figure da lui poste nelle sue storie potrebbe servire in un assunto di differente espressione. Il pensieroso, l'allegro, il malinconico, il collerico, tutti sono messi nella loro perfetta situazione; nè l'espressione è solamente in ciascheduna figura, ma il totale della storia co' suoi episodj corrisponde ugualmente alla passione della figura principale. Spicca il suo gran talento nella maravigliosa varietà, con cui ha saputo dichiarare una stessa espressione, facendo talvolta servir molte figure ad un solo movimento, e all'espressione di un unico membro; e ciò non a caso, nè secondo l'apparenza del quadro, ma secondo la vera dignità, e secondo la forza dell'espressione, che si richiede.

44. Si vede ne' suoi quadri varietà di cose senza contradizione; passioni violente senza affettazione, e senza bassezza, manifestando l'espressione talvolta fino nel movimento d'un dito, e nell'effetto, che fanno le passioni ne' tendini de' membri. Egli sapeva impiegare, e far belle per le occasioni, e per la maniera di accomodarle, molte cose, che in molti casi sarebbero stati difetti. In somma tra un quadro di Raffaello, e di qualunque altro pittore passa la stessa differenza d'espressione, che sarebbe tra un Alessandro Magno, o altro eroe, e un comediante, che in un teatro lo rappresentasse: costui potrebbe fare studiatamente tutte le azioni, e movimenti dell'originale; ma non certo sì naturali come l'eroe, che opera per impulso. Questa diversità proviene dal non avere tutti gli altri pittori saputo trovare i giusti movimenti, che l'anima produce nel corpo; nè hanno considerato, che ogni estremo è vizioso, e che ogni azione portata all'eccesso è d'un uomo senza giudizio. In vece di persone sdegnate han fatto figure frenetiche; e quando han voluto significar la moderazione hanno rappresentati soggetti insensibili.

45. Questo mezzo sì difficile non può trovarsi che pel cammino seguito da Raffaello. Ma ciò è concesso ad un ingegno

grande, e filosofico, che osservi, ponderi, e rifletta alle cose; e tale deve essere quello del pittore, e non, come volgarmente si crede, quello pieno di fuoco. E' falso, che la pittura non richiegga che un ingegno vivace; essa vuole una mente, che sappia comprendere bene le conseguenze, e distinguere il buono dal cattivo: esige in oltre un cuor sensibile, in cui s'imprimano facilmente le passioni, e le virtù. Tale era senza dubbio lo spirito di Raffaello; altrimenti come avrebbe potuto egli metter tanta varietà nelle sue composizioni? Doveva egli necessariamente aver la capacità di variar le sue proprie passioni, e concepir con chiarezza l'azione, che avea da fare una persona collocata in una situazione determinata, per saperla rappresentare in pittura. Lo spirito precede le azioni, e chi non ha prima ben immaginata una cosa non potrà mai dipingerla; e se lo farà per istudio, e per artifizio imprestato da altri, dipingerà un corpo senz'anima, nè produrrà mai negli spettatori l'impressione necessaria per riscaldare la loro immaginazione al punto di rappresentarsi l'azione, che si desidera.

46. A questo effetto Raffaello aveva una pratica sicura, e totalmente diversa dagli altri pittori. Costoro mettono tutta la loro attenzione nel gruppo, e nella composizione di ciascheduna figura secondo il contrasto, e le regole dell' arte; ed egli incominciava dal divisare nella sua mente il fine della sua storia, e tutti gli oggetti secondo l'espressione generale: pensava poi a ciascuna figura in particolare; nè veruna disponevane senza prima esaminar bene la ragione di tutto quello, che dovea spiegarvi, incominciando dall' ordinare nella sua positura naturale i membri, che aveano da operare secondo la passione dell' animo, e lasciava più, o meno in riposo quelli, che non vi aveano parte. Egli osservava la convenienza, e il carattere di ciascheduna figura; sapeva, che una persona virtuosa dovea mostrar moderazione; che un filosofo, o un apostolo non si ha da muovere come un soldato; e finalmente sapeva con questi mezzi dimostrar la semplicità dello spirito, la divozione, e le passioni interne, ed esterne. Io chiamo passioni interne quelle, che in pittura si debbono esprimere per le parti piccole, e per li membri più leggeri, come gli occhi, la fronte, le narici, la bocca, le dita, e tutte le estremità, nelle quali risiede il primo movimento di tutte le passioni, poichè il loro eccesso non am-

ammette moderazione: quando poi muovono tutto il corpo, allora io le chiamo esterne.

47. Era attentissimo Raffaello a non fare le azioni terminate: ciò accade quando l'uomo non può fare altra cosa. Per esempio, quando un uomo cammina, se ha terminato un passo, non gli resta da fare altro che ricominciarlo; e questa positura in un quadro non farà un effetto così animato, come quella di un' altra figura rappresentata nell' atto di non averlo finito, perchè l' immaginazione dello spettatore si occupa ad idearsi, che la figura lo vada a finire; e concepisce ancora, che non può restare là, come egli se l'immaginerebbe, se l'azione fosse già compita. Una persona, che getti, prenda, o dia una cosa, farà miglior effetto in pittura, d'un'altra, la quale abbia già dato, preso, o gettato la tal cosa; perchè allora l'azione è già finita, e la figura resta senza occupazione.

48. Raffaello possedeva ancora quella occulta finezza poco nota ordinariamente ai pittori, cioè la lodevole facilità, e l'apparente negligenza, sì difficile ad acquistarsi; come altresì l'arte di occultare con abilità un membro, una mano, un piede, ec. Egli occultava tali cose non perchè non le sapesse far bene, ma a bella posta per non mostrare parti oziose, o che togliessero alle principali qualche bellezza; e talvolta occultava alcune parti soltanto per evitarne le brutte forme, che ne sarebbero necessariamente risultate in quel determinato luogo.

49. Taluno si maraviglierà forse, che nella composizione io preferisca Raffaello a tutti quanti gli altri pittori. Ne adduco subito le ragioni, affinchè ognuno possa giudicarmi confrontando le mie idee colla verità.

50. La composizione è in generale di due specie. Quella di Raffaello è l'espressiva, e in essa potrebbe anche trovare il suo luogo il Pussino, e il Domenichino. La seconda riguarda solamente l'effetto teatrale, o pittoresco, cioè mette la sua principale attenzione a riempiere gradevolmente di figure un gran quadro. Di questo genere fu inventore il Lanfranco, e indi gran promotore Pietro da Cortona. Entrambi han lasciato alla posterità grandi esempi di tal gusto, il quale piace agli occhi di molti, ma per gl'intelligenti è una freddezza.

51. Io ho dunque preferito Raffaello a tutti gli altri, perchè egli faceva tutto con ragione; non cadeva mai in idee basse,

ſe, nè prodigalizzava la ſteſſa bellezza negli acceſſorj quando potevano diſtrarre l'attenzione dalla figura principale. Il Puſſino incorſe ſpeſſo nel difetto contrario, come ne fa prova la ſua famoſa Adultera; poichè queſta ſarebbe un quadro ben ordinario ſe gli ſi toglieſſero gli acceſſorj: il Criſto è aſſai malfatto; e potendo fare degli accuſatori un gruppo di gente di conſiderazione, e rappreſentare Criſto come un giudice divino, ſi vede, che la ſua principale attenzione è poſta nelle perſone più indifferenti del quadro. Nel Pirro il fondo, e le figure le più appartate di là dal fiume, ſono le coſe più belle: lo ſono anche i ſoldati ſul davanti, ma in grazia del Gladiatore di Borgheſe replicatovi (a): le donne ſono ordinariſſime. In generale il Puſſino traſcurava le coſe principali; e gli epiſodj della ſua compoſizione ſono l'unica coſa, che ſi ammira ne' ſuoi quadri. Ei non avea le idee elevate di Raffaello: affettava erudizione, e fa ſoſpettare d'aver compoſto alcuni quadri eſpreſſamente per far moſtra di quello, che avea veduto, o letto negli antichi. Volendo dipingere un Davide, che fece cattivo, vi accompagnò una Vittoria ſul guſto antico. Queſto ci fa concepire un' idea poco vantaggioſa del ſuo giudizio, e del ſuo genio, che certamente non era da paragonarſi con quello di Raffaello. Non avea nè la di lui nobiltà, nè la di lui grazia: quando aſpirava alla nobiltà, era freddo; e ſe voleva eſſer grazioſo, diveniva piccolo, e ordinario. Il ſuo Aſſuero è la ſteſſa freddezza: Eſter è bella, ma ſtatua: il gruppo delle ſerve, che la ſoſtengono, è troppo ſimetrico, e d'un' azione finita: le figure di fianco pare, che abbiano imparato il loro movimento come i ſoldati l'eſercizio, per metterſi tutte due in ginocchio in un momento. Il Puſſino è alla fine eccellente nell' eſpreſſione delle figure ordinarie, e ne' caratteri baſſi, e violenti. I ſuoi fondi ſono belliſſimi; e tutta la ſua eccellenza conſiſte in quello, che può chiamarſi economia d'un quadro, cioè nell' immaginar bene il luogo, dove ſuccede l'azione, e dove ſtanno le perſone, badando poco alla compoſizione di eſſe.

52. Il Domenichino avea molta eſpreſſione, e diſegno; e queſto era tutto il ſuo capitale. Ma l'eſpreſſione, ch' egli dava a tutte le ſue teſte, non ſi ſa ben concepire di quale ſpecie ſia, ſe

(a) Di queſta ſtatua torno a dire quì, che ſe ne parlerà meglio appreſſo. Il quadro del Puſſino ſi può vedere inciſo in rame. Fea.

se forse non è un' aria di timidezza, che applicava a tutte, venisse o no a proposito; cosicchè è piuttosto una sua maniera, che un' espressione. Ciò conviene unicamente a' fanciulli, ne' quali è poca forza, e varietà; e in questi il Domenichino ha del merito. Nelle altre figure egli è freddo, e monotono. Molte delle sue idee sono basse, e ordinarie, e tuttavia le replicava spesso, e avea degli assunti favoriti, che ripeteva continuamente. Si potrebbe finalmente dire, che per avere una composizione perfettamente espressiva sarebbe stato d'uopo, che Raffaello avesse composte le figure, il Pussino il fondo, e gli accessorj, e il Domenichino i fanciulli. Dunque converrà ognuno in accordare a Raffaello la parte principale, e la più eccellente.

53. Quanto è superiore la prima specie di composizione all' altra, che io ho chiamata dell' effetto, altrettanto Raffaello è superiore ai pittori, ch' hanno adoprata questa; perchè a tutti questi manca la principale, e più essenzial parte della pittura, la verità. Eglino non interessano, nè occupano l'animo degli spettatori; e in qualunque assunto rappresentino le figure, e i caratteri, sono sempre gli stessi. Consimili quadri non possono produrre niun buon effetto morale, che è il fine dell' espressione della pittura, la quale senza alcuna pena, anzi con diletto, ci deve insegnare la virtù, e farla fermentare ne' nostri cuori.

54. Taluno potrebbe dire, che i pittori di macchine, come il Lanfranco, e Pietro da Cortona, non possono assoggettarsi ad una esatta verità, trasportandoli il fuoco della composizione fuori de' limiti della scrupolosa esattezza. Ma ognuno vede, che non v' è meno obligazione ad osservare la verità in una composizione di cento figure, che in una di dieci. Questa ragione non può scusare verun pittore presso la gente assennata; tanto più, che io quì parlo della invenzione, e non dell' effetto, che appartiene al chiaroscuro, in cui convengo, che Raffaello non possedè tutto l'ideale, che gli bisognava; ma con tutto ciò niun altro pittore ha fatto quadri più grandi, nè più ripieni di figure. In tutti egli ha saputo disporre a maraviglia i suoi gruppi; gli ha collegati bene fra loro; ciascuna figura in particolare è quello, che deve essere, e tutto secondo la più precisa verità. Quale altra scusa potranno ora allegare i macchinisti per la loro maniera?

55.

55. Io avverto quì di passaggio, che non si debbono giudicare alcune invenzioni di Raffaello per qualunque stampa; ma soltanto per quelle, ch' egli fece eseguire da' suoi discepoli. Quel grand' uomo faceva come debbon fare gli uomini di giudizio, i quali dopo aver disposta confusamente la loro invenzione si applicano a mettere in pulito ciaschedun gruppo, e ciascuna figura in particolare, ripassando più volte, e in differenti disegni la composizione. Ciò non proviene da mancanza di talento: tutto all' opposto: proviene da quel giudizio, che si contenta difficilmente. Felice quel pittore, che in ogni opera si migliora, apprende, e trova nel suo ingegno risorse nuove da far sempre ulteriori progressi nell'arte!

§. V. *Dell' ideale di Raffaello.*

56. Per ideale, come già ho detto nel principio, io intendo quello, che si vede soltanto colla immaginazione, e non cogli occhi: onde l'ideale della pittura consiste nella scelta delle cose belle della natura depurate da ogni imperfezione.

57. In tutte le parti della pittura entra l'ideale. Nel disegno l'ideale è la bellezza sopranaturale, prodotta dal riunire varie parti belle, che convengano fra di loro. Nel chiaroscuro sono le masse, e gli accidenti scelti a proposito per aumentare il bello di un' opera. Nel colorito è l'elezione del tono, che si dà alle cose, che si rappresentano, e l'uso de' colori più, o meno forti, e più proprj a ricevere i raggi della luce; la scelta, e l'impiego di queste cose con sicurezza, e con arte, come altresì il tono generale dell' armonia, che si dà al quadro, formano l'ideale del colorito L'ideale della composizione consiste nell' immaginare un' azione non veduta, nel dare espressioni, che non si possono copiare dalla natura, e nell' usare accidenti, e idee poetiche. Finalmente entra nel carattere delle forme delle figure, che si hanno da rappresentare, nella positura, nell' aria delle teste, nelle mosse, ne' gesti delle mani, e ne' movimenti de' piedi, e di tutto il corpo, secondo il temperamento, che si vuol dare, affinchè producano più effetto, e più varietà nel quadro.

58. Non è da maravigliarsi, che io metta tra l'ideale della composizione il carattere delle forme, sembrando, che questo spetti al disegno. L'ideale abbraccia due parti. La prima è di

di penſar la coſa, e adattarla al ſuo luogo: queſto appartiene alla compoſizione. La ſeconda è l'eſecuzione; e queſta è propria del diſegno, nel quale ſi deve badare, che tutte le linee abbiano lo ſteſſo carattere.

59. Mi conviene anche dire, che l'ideale ha acceſſo fino nella compoſizione de' panni; poichè per rappreſentare un uomo, che corra rapidamente, è neceſſario, copiando la natura, far che le veſti ſvolazzino da un lato; e per farlo in altro modo, quando conviene biſogna uſar l'ideale. Se, per eſempio, un angiolo vola, convien moſtrare nel ſuo panneggiamento ſe vada in ſu, o in giù; e in ciaſchedun membro, e in tutta la figura dare a conoſcere per le pieghe ſe attualmente ſia in azione, o l'abbia compita; ſe il movimento ſia ſtato placido, forte, o con violenza; e ſe ſia al principio, o al fine. In ſomma io credo, che fin ne' capelli debba entrar l'ideale.

60. Per concepire, e conoſcere, che coſa ſia queſto ideale, e fin dove ſi eſtenda, io conſiglierei ai pittori principalmente di leggere i poeti, i quali niente hanno ſcritto ſenza averlo prima immaginato, come ſe lo vedeſſero; e quelli, che hanno ſaputo ſcegliere il meglio delle loro idee, ſono i più eccellenti. L'ideale ſi trova in ogni coſa: in ogni arte, e in ogni ſcienza v'ha qualche parte. Nella muſica è l'armonia, nella pittura l'invenzione; e così ſi dica di tutte le arti conoſciute. Ma in neſſuna ſpicca tanto, quanto nella poeſia, e nella pittura, quando ſono maneggiate da un grande ingegno; e perciò gli antichi denominarono la pittura una poeſia muta, e la poeſia una pittura parlante. Ma ritorniamo a Raffaello.

61. Egli non usò l'ideale nella pittura più oltre del naturale; ma n'ebbe molto nell' eſecuzione de' caratteri, che voleva rappreſentare. Non ſi oppone a ciò la bellezza, con cui fece le teſte delle Madonne, perchè queſto proviene dalla bellezza dell' eſpreſſione. Raffaello faceva viſibili la modeſtia, la nobiltà, la pudicizia, e l'amore verſo il ſuo divin figliuolo; e perciò c'incanta. Ma chi ha finezza di guſto converrà meco, che ſe la figlia di Niobe foſſe in un'eſpreſſione conſimile, ſupererebbe di molto le Vergini di Raffaello; e ſembrerebbe, che queſti aveſſe dipinta una regina con tutta la grazia, e nobiltà; e l'artiſta antico una perſona divina, o la madre di dio.

62. Raffaello mutò, e migliorò la natura in quanto ai carat-

ratteri, e alla loro espressione; ma la lasciò come la trovò in quanto alla bellezza, e talvolta si potrebbe anche rinvenir migliore negli oggetti. Generalmente egli dava alle sue figure un' aria molto gradevole: mostrano tutte un carattere virtuoso; ma sono sempre persone umane. Il suo Cristo non è che un uomo, se si paragona al Giove, o all' Apollo. I suoi Padri Eterni si possono trovare nella natura, e forse anche de' più belli. Affinchè le sue figure comparissero divine bisognava, ch' egli avesse data alle sue teste più aria di maestà, e avesse mostrate meno quelle parti, che denotano la mortalità. La pelle grinza, gli occhi torbidi dimostrano la debolezza della natura. Che improprietà rappresentare il Creatore di tutte le cose soggetto alle miserie umane! Giacchè ha prevaluto l'uso di rappresentarlo sotto la figura d'uomo attempato, convien farlo in modo, che comparisca venerabile d'età, ma senza le sue imperfezioni, e che ci riempia l'immaginazione della grande idea, che dobbiamo avere dell' onnipotente; ma per fare ciò non è necessario attenersi tanto alla verità, come ha fatto Raffaello, che lo ha effigiato colle miserie della vecchiezza.

63. I Greci furono eccellenti nella parte dell' ideale. Quando rappresentavano le figure degli dei facevano veramente degli esseri immortali: non mostravano nè le vene, nè i tendini, o almeno non le segnavano come negli uomini. E se nell' Ercole sono tali cose ben visibili, ognuno sa, che deve esser così, mentre quell' eroe si suppone vivo, o riposando dalle sue fatiche, e allora non era dio; poichè supposto tale non sarebbe stracco; e nel sistema del Paganesimo era gran differenza tra dei, ed eroi, o uomini divini. Finalmente la sudetta maniera di rappresentar la divinità si può vedere nell' Apollo, e nel Giove (a), che sono nel museo vaticano.

64. Anche nell' armonia, e nell' accordo delle forme sono gli antichi molto superiori a Raffaello. Egli conobbe come dovea far la fronte, per esempio, serena, o torbida, pensierosa, o allegra, ec.; ma non avvertì qual naso, e quali guance andassero bene a quella fronte. Quando gli antichi facevano una fronte piana, e serena, facevano anche il naso quadrato, e le guance della stessa forma, e carattere. Finalmente il particolare de-

(a) Già di Verospi. Questa notizia può servire per sapere il tempo, in cui Mengs scrisse quest' opera, che deve essere dopo il 1770., in cui quella statua passò al museo. FEA.

degli antichi è, che da una parte del viso si può conoscere il carattere di tutto il restante. Raffaello non ha questo vantaggio, potendosi togliere il naso d'uno de' suoi visi, e sostituirvene un altro senza far dissonanza. Le sue Vergini hanno tutte una fronte serena, credendo così di manifestare la nobiltà, e il pudore: lo stesso è nelle teste delle figlie di Niobe. Raffaello faceva questo per motivo d'espressione, e non di bellezza; poichè se avesse conosciuto il bello ideale, avrebbe unito a quella fronte un naso di contorno moderato, e non così caricato come l'ha fatto: ma siccome egli non avea in mira che l'espressione, negligentava quasi tutto il resto. Faceva rotondette le guance delle predette immagini, per dare alle sue Vergini l'aria di gioventù; ma ciò non concorda colla verità, perchè una persona, che abbia le guance carnose, ha sempre la fronte divisa in varie parti pel volume de' muscoli. L'antico non è così: tutte le parti si concordano fra loro. Le bocche delle Vergini di Raffaello hanno tutte un piccolo movimento di riso, per denotare l'amore, e l'innocenza della gioventù; e un mento piccolo colla pozzetta; ma questo non si accorda colla vera bellezza (a). Lo stesso potrebbesi dire dell' espressione di modestia, che metteva negli occhi.

65. Da tutto ciò io inferisco, che Raffaello non aveva ideale nella bellezza, ma solamente nell' esecuzione dell' espressione. Chi è poco sodisfatto delle mie ragioni mi dica, perchè Raffaello non fece angioli sì belli, come doveano essere? poichè essendo figure puramente ideali ha campo l'immaginazione del pittore di spaziarsi nella bellezza quanto vuole. Mi dica ancora, perchè non dipinse Venere, e le Grazie nel gusto degli antichi, o in un altro, che almeno gli si avvicinasse? Quando egli non avea alcuna espressione forte da dipingere era un puro imitatore della natura, nè sapeva che cosa fosse bellezza ideale. Quindi io credo poter conchiudere, che Raffaello avea gusto squisito, e poco ideale nel disegno; nel colorito meno, e nel chiaroscuro niente: che nel generale della composizione avea molto ideale, e nell' espressione anche molto, e molta bellezza. Da ciò si deduce quanto egli debba esser lodato nella com-

(a) La pozzetta si vede anche a qualche statua antica, come alla Venere de' Medici; ma ciò sarà stato fatto per una grazietta, o altra ragione particolare. Si veda ciò che dice il Winkelmann, *Storia delle arti del dis. Tom. I. lib. V. cap. V.* §. *23. pag. 371.* FEA.

posizione, nell' espressione, e nella simetria de' corpi di certi generi di figure, e si deduce altresì che il suo gusto del disegno era eccellente; e che egli ha aperto il cammino de' belli panneggiamenti, benchè pochissimo variati.

CAPO III.

Del gusto del Coreggio.

66. IL Coreggio incominciò, come tutti gli altri pittori del suo tempo, con un gusto piccolo, e servilmente attaccato alla natura; ma se ne liberò più presto di tutti gli altri. Si pretende, ch' egli non conoscesse l'antico; ma ciò viene smentito da alcune sue figure di donne con acconciatura di testa a somiglianza della Venere de' Medici. Oltrechè Andrea Mantegna suo maestro (a) era sì grande ammiratore delle cose antiche, che i suoi emoli dicevano, che faceva male a non dipingere i suoi quadri d'un sol colore grigio in vece di carne, perchè così sarebbero comparse almeno bassirilievi antichi. Falsa critica; perchè il Mantegna non avea nè la grazia, nè la bellezza, nè il gusto degli antichi, ma il solo desiderio d'imitarli. Or se il Coreggio apprese la pittura dal Mantegna, come dicono alcuni scrittori, e come è ben verisimile, poichè le di lui prime pitture sentono qualche cosa del gusto di costui, benchè un poco più soave, non è dunque probabile, che ignorasse l'antico un discepolo d'un partigiano sì acerrimo dell' antichità. Si dice ancora comunemente, che il Coreggio non fosse stato mai a Roma; ma altri sostengono di sì, e pretendono di più, che da una pittura, ch' era nell' antica chiesa de' Santi Apostoli in Roma, egli prendesse l'idea per dipingere la cupola di Parma. La verità si è, che di queste cose non si sa niente di certo; e lo stesso può dirsi di altre mille storiette, che si narrano di lui, tutte piene di contradizioni (b).

67. In quanto al suo gusto, io torno a dire, che era secchissimo, e meschino non ostante ch' ei prendesse le sue figure dal naturale. Ma subito aprì gli occhi, e vide, che non bastava imitar la natura in tutto, ma che era necessario scegliere il buono

(a) Se il Mantegna fosse suo maestro si vedrà meglio appresso nelle Memorie concernenti lo stesso Coreggio. FEA.

(b) Si veda appresso nelle citate Memorie concernenti lo stesso Coreggio. FEA.

no dal cattivo, affinchè l'imitazione riuſciſſe gradevole. Così ſi accorſe, che la ſua pittura non avea forza ſufficiente da imitare la natura in tutta la ſua eſtenſione, e che biſognava imitar non la natura, ma il ſuo effetto. Per queſta rifleſſione cambiò il ſuo guſto in un altro più ſoave; e conſiderando, che la ſola rotondità delle parti non coſtituiſce la vera imitazione, e che biſognava interrompere queſta rotondità col variare le forme, ſcoprì un nuovo guſto di diſegno affatto ignoto prima di lui. Incominciò dunque a praticare quell'ondeggiamento di contorni, che dà tanta eleganza alla pittura. Lo ajutarono a queſta pratica i contorni degli oggetti del ſuo proprio paeſe, perchè le perſone di Lombardia ſono come le figure, ch'ei dipingeva. Cominciò anche a far uſo di colori ſuccoſi, e a dar l'ultima forza alle ſue pitture. Finalmente può dirſi, che ſi formò un guſto sì originale, che non è ſtato poi da niuno giammai imitato. I Caracci han procurato andar ſu le di lui tracce: lo hanno ſeguito, ma non imitato. Lodovico Caracci era troppo duro, e molto uniforme: Annibale variava poco le forme; e laddove il Coreggio faceva i contorni ondati, egli li faceva circolari, e non mai conveſſi. Non dico niente del colorito, perchè i Caracci mai non vi ſi reſero inſigni; furono anzi ſempre opachi.

68. In ſomma il Coreggio, e Raffaello ſono ſtati poco imitati, perchè poſſederono il più traſcendente dell'arte. Raffaello fu eſimio nell'ideale della compoſizione, il Coreggio nel chiaroſcuro, e in una parte del colorito. Andiamo ora ad eſaminarlo nelle parti più intereſſanti della pittura, e incominciamo dal diſegno.

§. I. *Del diſegno del Coreggio.*

69. Il primo guſto di diſegno del Coreggio fu, come ho detto, ſecco, ſervile, e rettilineo. Egli fece come gl'inventori dell'arte, che per forza del proprio ingegno lo ricavavano dalla natura ſteſſa, ſcoprendo a poco a poco in lei la varietà de' contorni. L'apparenza mi fa credere, che il Coreggio vide l'antico, e che procurò imitarlo. Se egli nol vide come ſi vede a Roma, l'avrà veduto come ſi può vedere a Parma, e a Modena, cioè in geſſi, e in frammenti: ma a un gran talen-

lento baſta veder la moſtra d'una coſa per ſuſcitargli le idee di quello, che deve eſſere. Io azzardo queſta congettura, perchè non ſi veggono opere del Coreggio intermedie alla ſua maniera ſecca, e al ſuo guſto grande: qualche ragione dunque lo induſſe ad un ſalto sì repentino. Un pezzo di antichità potè fare nella ſua mente la ſteſſa impreſſione che fecero in Raffaello le opere di Michelangelo: ma queſto effetto non poteva accadere ſenza una bella diſpoſizione interna, perchè gli oggetti eſteriori non fanno altro che metterci, per così dire, in fermentazione i principj, che tenevamo inerti, e ſenza eſercizio.

70. Non è da maravigliarci ſe ſappiamo poche particolarità della vita del Coreggio, perchè tutti gli ſtorici ce lo dipingono d'un carattere timidiſſimo. Può darſi ch'ei foſſe ſtato a Roma, e non foſſe noto che a poche perſone, come accade a tanti giovani pittori. Io ſono poi perſuaſo, ch' egli non ſi ſia illuminato ſe non che allora, che ha veduto qualche pezzo di antichità. Altrimente biſognerebbe ſupporre che abbia preſo il ſuo bel guſto di diſegno, e la ſua grande maniera a forza di cercare la varietà nelle forme, e nel chiaroſcuro. Deſiderando interrompere ſempre i contorni co' chiaroſcuri per variare continuamente le tinte, avrà ſcoperto non poterlo conſeguire co' ſuoi contorni retti, e ſemplici; poichè ſe la forma eſteriore è tale, le interne non poſſono eſſere ondate. Nel ſuo primo ſtile ſi osſerva queſta difficoltà, e non ha alcuna raſſomiglianza a que' contorni della ſua maniera grande, in cui ſono tutti a onde, cioè compoſti di linee curve, or concave, or conveſſe; e ſe ve n'è qualche retta, appena ſi ſcorge.

71. L'effetto che producono queſte linee curve, è la grazia, che è quel raro pregio, che ſovranamente caratterizza il Coreggio. La linea conveſſa ingrandiſce, e la concava dà leggerezza. Gli antichi frammiſchiavano ne' contorni più linee, ed angoli, che il Coreggio; poichè eglino li componevano di rette, di conveſſe, di concave, e di angoli; e queſti uſava ſoltanto le due oppoſte, concava, e conveſſa: perciò egli è talvolta amanierato, groſſolanetto, e ordinario; il che proviene dall' aver uſata la conveſſa in vece della retta, e la concava in luogo dell'angoloſa. Ciò fa, ch'egli non abbia il guſto nervoſo di Raffaello, nè il nobile, e caratteriſtico degli antichi. Nondimeno non è sì diſpregevole, come alcuni credono, il diſegno

gno

gno del Coreggio; poichè almeno ha una parte principale di perfezione, che è la più ideale, nella quale consiste la grazia.

§. II. *Del chiaroscuro del Coreggio.*

72. In questo sì importante articolo dell'arte, il Coreggio arrivò al sommo dell'eminenza; ed io mi maraviglio, che i pittori sieno così ciechi da non lodare in lui altro che il colorito, il quale non è il suo meglio. Se eglino studiassero la loro professione, comprenderebbero subito, che il forte di quel grand'uomo è nella rotondità, e nella verità del chiaroscuro; e che se gli si togliesse questo, sarebbe inferiore a Giorgione, a Tiziano, e al Vandeyck; ma la grazia, che risulta dalla rotondità, e dal suo gusto sempre vario, ci obliga a confessare, che se egli non dipingeva uomini perfetti, faceva sicuramente figure le più graziose del mondo.

73. Pertanto a mio parere il Coreggio ha sorpassato tutti gli altri pittori nella parte del chiaroscuro. Raffaello, come io ho detto a suo luogo, lo intendeva molto bene; ma non giunse a dare alle sue figure l'effetto stesso della natura, e per conseguenza mancò molto alla verità in questa parte. Verità in pittura è quello, che è sussistente, ed effettivo, che non è soggetto a contradizioni, nè differisce dalla cosa. Secondo la verità la natura non ci presenta mai varj oggetti colla stessa forza; e in questo era il Coreggio intelligente sopra ogn'altra cosa, e lo eseguiva a perfezione.

74. Le differenti positure, e situazioni de' corpi fanno differenti effetti di luce; e la stessa forma delle parti ne varia gli accidenti, poichè un oggetto rotondo fa un punto luminoso, e uno piano una luce estesa; e questo fece concepire al Coreggio, che non doveasi dare alle differenti cose una ugual forza, nè forma di luce: che il fondo di un quadro è differente dal primo piano secondo che vengono illuminate le parti dall' aere interposto; e che il misto della luce, e delle tenebre produce una tinta grigia; e finalmente conobbe, ch' era necessaria una varietà continua: onde non ripetè mai la stessa forza nè nel chiaro, nè nell' oscuro.

75. Si osserva nel Coreggio un' altra qualità, che accresce di molto la bellezza delle sue opere, ed è di aver saputo dare

dare a ciascheduna ombra il tono corrispondente al suo colore. Per esempio, ne' suoi quadri si distingue assai bene l'ombra d'un panno a color di rosa da un panno rosso, e quella d'una carne bianca dall'ombra di una bruna. Per dar forza alle carni bianche ei non le fece senza ombre, ma alle stesse ombre diede de' riflessi: e quando ebbe da usare del bianco fino all' ultimo tono, gli oppose un altro colore più oscuro, per dare distinzione alle cose senza impiegar mai contradizioni affettate; poichè non illuminò mai una materia oscura per farla servir di fondo chiaro all'ombra d'una materia chiara. In somma lasciò ciascheduno colore nel suo grado, e nella sua dignità.

§. III. *Del colorito del Coreggio.*

76. Ebbe il Coreggio un colorito molto buono, ma poco delicato, e fino. Il fondo è generalmente bruno, come è il colore della gente del suo paese. Ha usato troppo poco il violetto. Le sue carni sembrano troppo solide; il che proviene da' suoi colori gialli, e rossicci, e dalle mezze tinte verdigne. Nella natura il grasso fa il colore pallido, la carne il rosso, e l'umido il turchiniccio; e sopra questi effetti il Coreggio non fece osservazioni sufficienti. Perciò le sue figure pajono d'una pelle troppo grossa, come intonacata di grasso. Le sue ombre sono troppo uniformi, e monotone, e peccano un poco di bruno. Del restante egli scelse bene i toni de' panni, e conservò mirabilmente la degradazione delle sue carni. Non uguagliò la vivacità di Tiziano, nè il pastoso del pennello di Giorgione, nè la delicatezza del Vandeyck, ma fu egregio nel dipinger donne, e fanciulli. In generale fu assai armonioso, benchè il suo colore nelle figure degli uomini fosse troppo liscio.

§. IV. *Della composizione del Coreggio.*

77. Per modello delle sue composizioni ebbe il Coreggio delle cose poco interessanti; e perciò non fece niuna invenzione veramente bella. Sul principio le sue invenzioni dirigevansi più all' effetto pittoresco, e teatrale, che alla espressione, benchè sempre egli tenesse un poco più d'espressione negli assunti graziosi, che ne' serj. Caratterizzò bene le affezioni dell' amore,

re, quantunque con poca varietà nelle figure; cosicchè poca differenza passa fra le teste delle sue Madonne, e le sue Veneri, e le sue Ninfe. Accomodò assai bene i suoi gruppi; ma tutti i suoi quadri sembran fatti per ispiegarvi le belle masse del chiaroscuro piuttosto che per l'espressione propria degli assunti. Negli scorci fu ammirabile; ed io credo che egli formasse de' modelletti di cera per tutte le figure della sua storia, e con tali mezzi componesse tutti i suoi scorci, e che a questo si riducessero tutte le regole della sua composizione; poichè fuori di questo, tutto è sogno, o immaginazione disparatissima dal bello ideale. Egli abborriva di tal maniera le linee dritte, che non fece quasi alcuna testa, che non sia veduta di sotto, o di sopra.

§. V. *Dell' ideale del Coreggio*.

78. Egli fu ideale in quella parte del disegno, che spetta all' eleganza del contorno. In quanto al chiaroscuro gli si potrebbe disputare; perchè chi fa le cose secondo la natura, sembra non essere ideale: con tutto ciò io sostengo, ch' egli lo fu, perchè fa d'uopo d'una grande immaginazione per formarsene massime, e regole sicure; e per eseguirle costantemente bisogna fissarsele tenacemente in capo; perchè, come diceva Raffaello in occasione della sua Galatea (a), per fare una cosa bella conviene aver nella idea un modello più bello; e questo è quel che si chiama bello ideale. Non si può negare, che non sia cosa grande, e che provi molto merito il saper fare in un' arte sì difficile cose, che producono effetti più gradevoli della stessa natura; poichè questa ci mostra tutti gli oggetti individuali, e disposti per mezzo degl' infiniti gradi del chiaroscuro, e de' colori; la qual cosa non potrebbe fare lo stesso effetto nella pittura, se si volesse imitare semplicemente la natura; perchè se la natura, per esempio, ci fa vedere qualche piccola macchia, o piega nell' ombra, vediamo questa medesima cosa assai più distinta alla luce, per la ragione, che ivi l'ombra è vera ombra, e nella pittura non è altro che un colore oscuro; e un quadro per esser veduto bisogna che sia illuminato. La luce naturale ha in sè dello splendore, e nella pittura non è che un color chiaro. Un quadro per esser veduto si ha da collocare in modo,

(a) Vedi quì avanti *pag. 108*. Fea.

che non risplenda, nè faccia lo stesso effetto della luce, altrimenti non se ne vedrebbe nulla. Per queste ragioni è necessario, che nell' esecuzione il pittore si serva di certe regole, e di certi raziocinj, che sono meramente ideali, facendo le cose, che sono nell' ombra, più oscure di quelle, che sono nella luce; ma non perciò ha egli da pretendere farle uguali alla verità: questo è impossibile; perchè non avendo l' arte tanta varietà di gradi come la natura, egli deve lavorar solamente per comparazione, vale a dire, fingendo una luce di qualsisia grado: deve mettere la seconda tinta del grado più oscuro com' è nella natura; e così il quadro comparirà vero. Se poi si volesse mettere la mezza tinta, com' è realmente nella verità, mancherebbe sicuramente il color necessario per imitar la luce.

79. Essendosi provato, che il Coreggio osservasse tutte queste regole a perfezione, credo, che meriti il titolo di pittore ideale, e di sublime nella parte del chiaroscuro. In quanto al colorito non è stato che imitator della natura, eccetto nella parte de' panneggiamenti, che seppe scegliere secondo le masse necessarie. Conobbe anche perfettamente la forza, e il grado de' colori per far risaltare, o smorzare quello, che credeva convenire nella composizione. Ebbe abbastanza d'ideale per certi intrecci di figure; ma questo è un ideale di effetto, e non di fondamento. In somma il Coreggio assoggettò tutte le parti della pittura alla bella elezione dell' effetto, e del chiaroscuro; e tutto il bello, ch' ebbe nel restante, deriva da questo principio.

CAPO IV.

Del gusto di Tiziano.

80. TIziano incominciò a studiar la pittura nella scuola di Giovanni, e di Gentil Bellini; ma non si trova alcuna opera sua fatta secondo quel gusto: onde io credo, che si applicasse a copiar solamente alcuni quadri di que' pittori, per fare i suoi studj a parte. Anche Giorgione fu alla stessa scuola; ma sorpassò i suoi maestri più presto di Tiziano, perchè a me pare, che il talento di colui fosse a un di presso come quello del Coreggio, e trovò per lo stesso cammino un bel chiaroscuro, e un gusto più rilevato, e più forte di quello de' Bellini. Vedendo ciò Tiziano abbandonò i suoi maestri, e si pose a studiare

diare con Giorgione, prendendo da lui la forza, la dolcezza, e la rotondità; ma generalmente non potè mai uguagliarlo nella grandiosità del gusto. Ciò non ostante nella sagristia della chiesa della Salute in Venezia si vede un bel quadro di Tiziano d'un colorito più brillante di quello di Giorgione, e di quelli, che lo stesso Tiziano comunemente faceva. In somma così seppe ingrandir la sua maniera, e migliorare il suo gusto, tanto nelle forme, che nel colorito; benchè generalmente abbia fatte delle opere ammirabili, e altre niente buone, che pajono fatte in fretta. Si può quasi dire, che sia vizio, o per così dire, virtù della scuola veneziana, poichè fa pompa della sollecitudine nel dipingere, e perciò fa stima del Tintoretto, che non avea altro merito. Quindi proviene, che in quella scuola son pochi disegnatori; perchè per disegnar bene è necessaria molta pazienza, e molta riflessione, affine di meditar ciascuna parte, e combinarle tutte fra di loro. Tiziano, benchè sapesse disegnar bene, incorse frequentemente in questo vizio per disbrigarsi presto; ma con tutto ciò egli è superiore nel disegno a tutti gli altri pittori veneti, perchè ebbe giudizio, e pazienza di dipingere quasi sempre copiando la natura, senza però rompersi il capo a studiarne le ragioni, contento solo de' suoi effetti: con questo mezzo acquistò un colorito ammirabile, che è la parte, in cui egli spiccò sopra tutti nel suo buon tempo. Verso gli ultimi anni della sua vita mutò lo stile per debolezza di vecchiaja, e diede in un gusto basso, e triviale, conservando non ostante un buon tono generale di colore.

81. Molte volte fu duro, perchè volle far presto. Le sue migliori opere veggonsi in Venezia, e fra gli altri quadri v'è una bella Venere in casa de' Grassi, ben disegnata, e dipinta nel suo miglior tempo. Ma il di lui quadro migliore è il san Pietro Martire, in cui si mostrò gran disegnatore, e gran colorista, e sembra, che vi abbia sorpassato sè stesso. Tutte le sue parti sono studiate dal naturale, senza che apparisca l'arte, con cui son fatte, ed è dipinto con tale franchezza, che pare fatto d'idea.

82. Generalmente Tiziano terminava poco le cose, ma vi si scorgono dei tratti franchi, e vigorosi, che con poco esprimono per quanto mai ha saputo fare il Coreggio con tutta la sua attenzione, e fatica: in questo però era tutto ragione, e in quel-

lo imitazione eccellente della natura. I suoi panneggiamenti sono leggeri, ed hanno anche dell'ideale; ma peccano di minuzie, e di tritume. I suoi paesi sono i più belli che io conosca, e può dirsi in generale, che Tiziano è stato eccellente in questo genere; ma la parte, in cui si contradistinse superiormente, è il colorito, e certi tocchi arditi, che sarebbero necessarj per aumentare la bellezza del Coreggio. Finalmente niuno ha saputo così bene, quanto egli, usare le mezze tinte sanguigne, che fanno sì bell'effetto, come nel naturale.

§. I. *Del disegno di Tiziano.*

83. Sul principio Tiziano fu secco ne' contorni imitando lo stile de' suoi maestri. Ingrandì poi il suo gusto procurando d'imitar la natura. E finalmente per dare libertà al suo pennello trascurò il disegno, e diede in un gusto ordinario, e grossolano. Con tutto ciò egli ha fatto i fanciulli più belli che qualunque altro pittore; cosicchè il Pussino lo studiava sempre; e il Fiammingo, il più valente in questa parte, gli apprese ne' quadri di Tiziano.

84. Non v'è dubbio, che egli avesse tutto il talento per divenire un gran disegnatore, poichè possedeva molta esattezza d'occhio per imitare la natura, e l'antico, se avesse avuto voglia di studiarlo; ma il trasporto di dipingere non gli lasciò tempo di farvi un solido studio: onde non mi arrischio dire, che Tiziano sia stato un buon disegnatore.

§. II. *Del colorito di Tiziano.*

85. Per disgrazia abbiamo sì pochi quadri di Giorgione, che appena si può congetturare fin dove giungesse la sua abilità: ne abbiamo però abbastanza di Tiziano quando lo imitò, per non dubitare a quale de' due si debba attribuire il merito di avere insegnato alla posterità come si hanno a dipingere i panneggiamenti di varj colori, e come si han da usare i colori. In somma io attribuisco questa invenzione a Tiziano, poichè si vede ne' suoi quadri, che se egli non ne fu l'inventore, maneggiò quest' arte come se l'avesse creata. Egli fu il primo dopo il ristabilimento della pittura, che seppe servirsi van-

tag-

taggiosamente dell'ideale ne'differenti colori de'panni. Prima di lui tutti i colori de'panni si usavano indifferentemente, e si dipingevano quasi tutte le drapperie collo stesso grado di chiaro, e di oscuro. Tiziano, e Giorgione conobbero, che il rosso fa venire avanti le cose; che il giallo attrae, e ritiene i raggi della luce; che l'azzurro è ombra, ed è a proposito per fare grandi oscuri. Conobbero anche gli effetti de' colori succosi, e seppero trarre vantaggi da tutte queste osservazioni. Con tali mezzi trovò Tiziano la vera idea del bel colorito, e la maniera di dare la stessa grazia, chiarezza di tono, e dignità di colore alle ombre, e alle mezze tinte, come alla luce. E così egli seppe distinguere con quantità di mezze tinte la pelle fina, e trasparente dalla pelle grossa, e la sua umidità sanguigna con un color turchiniccio; e finalmente abbandonando il gusto della pittura a fresco, pervenne a significare con ciascuna tinta la vera proprietà di ciascuna cosa; e avvertendo in oltre, che le trasparenti sono di color più indeciso delle opache, e che la luce si ferma in queste, e trapassa in quelle, acquistò quel grado eminente di colorito, in cui non ha avuto competitore. I progressi, che fece in questa parte devono riguardarsi come un risultato dell' uso dei pittori della sua patria.

86. La scuola romana non ha avuto mai pratica di buon colorito; la lombarda lo ha avuto un poco migliore; e la veneziana eccellente. Ciò proviene dall'essersi i Veneziani esercitati molto a fare ritratti; il che dà occasione di dipingere apprendendo l'arte dalla natura, e studiando la sua grande varietà; poichè coloro, che si fanno ritrarre, vogliono esser dipinti colle loro vesti, e perciò il pittore è obbligato ad imitare gran varietà di cose, come di velluti, di rasi, di taffettani, di panni, di tele, di gemme, e ciò non lascia di ravvivar molto l'ingegno dell' artista, che vuole farlo bene, nè può scusarsi d'eseguirlo. I dilettanti vedendo le cose bene imitate si avvezzano a quel gusto di pittura; e per compiacerli è necessario, che il ritrattista metta ne' suoi quadri un non so che di piccante, e che li faccia ricchi variatamente, affinchè i ritratti si veggano come regolarmente vanno. In Roma, ove domina il gusto dell' antico, si fa poco caso di questa varietà, e si procura far le cose colla maggiore semplicità possibile. I dilettanti chieggono per lo più assunti eroici, ne' quali la grande varietà è dannosa. Dalla

la infanzia vi si apprendono queste massime, e si assuefanno ad un gusto di colorito, che non è sì vario, nè sì verace come l'ideale, e lo scelto.

87. I Tedeschi, i Fiamminghi, e gli Olandesi hanno avuto in ogni tempo un buon colorito. Il Rubens, e il Vandeyck migliorarono molto il loro gusto col dipingere velluti, e rasi; e il primo s'invaghì in tal maniera de' riflessi, e degli accidenti di luce, che osservava in questi oggetti, che faceva le carni rilucenti come il raso. Avea studiato Tiziano, il di cui gusto però era poco compatibile col suo, perchè il colorito di quello è ammirabile, e vario, nè ha mai dimenticata l'armonia generale; laddove il Rubens non sapeva che cosa questa si fosse; e quando voleva praticarla ammucchiava soltanto colori, facendoli riflettere gli uni negli altri, senza osservare, che i colori offendono la vista quando non si accordano bene fra di loro. Eccone un chiaro esempio.

88. I colori dell' iride, o arco baleno, hanno tra loro una grand' armonia; ma se si toglie il rosso, o l'azzurro, o il giallo, l'armonia è subito distrutta. Lo stesso accaderà in un quadro, in cui manchi alcuno de' tre predetti colori, mettendovisi il verde e il giallo insieme, o il rosso e il giallo, che faranno un cattivo effetto; e la ragione si è, che il loro vero accordo non consiste che nell' equilibrio de' tre colori principali, rosso, azzurro, e giallo. Il Rubens prese per suo modello l'arco baleno, e metteva ne' suoi quadri molto di alcuni di questi tre colori, ma non sapeva equilibrarli come Tiziano, il quale faceva tutto secondo le regole della più esatta armonia; e perciò si deve egli riputare pel più perfetto colorista, che mai sia stato.

§. III. *Del chiaroscuro di Tiziano.*

89. Molti han preteso, che Tiziano inventasse una specie di chiaroscuro particolare, che dicono esser quello, che dà ai suoi quadri l'effetto mirabile, che fanno; ma costoro s'ingannano nello stesso modo degli altri, che fanno il Coreggio il miglior colorista. I più, per lodare questo, dicono, che le sue figure pajono di carne viva, ma ciò è cosa diversa dal colorito. Si dice anche di lui, che si vede perfin nelle sue ombre, e che si possono quasi passar le mani fra gli oggetti d'un suo quadro.

dro. E che ha da far questo col colorito? Questo si può fare in un disegno, e l'altro su la tavolozza de' colori. Qualche cosa di particolare, che Tiziano ha nel chiaroscuro, deriva unicamente dal suo colorito; poichè conoscendo, che le ombre perdono la qualità de' loro colori, e si fanno tenebrose, egli seppe dar loro il tono, che debbono avere, facendole più oscure; e così riflettendo, che il gran lume non può essere imitato col colore perchè riluce, procurò di farlo più chiaro che fosse possibile. E' dunque per la sua intelligenza del colorito che fece qualche cosa di buono nel chiaroscuro. Egli pose in oltre grande attenzione in imitare la natura, che copiò regolarmente: e siccome questa è tanto varia, la stessa varietà si trova nelle di lui opere; ma non la studiò per gli stessi principj del Coreggio: si contentò soltanto d'imitarla come la vide, senza aggiungervi niente d'ideale.

90. Queste mie proposizioni non si hanno da prendere rigorosamente, come se io pretendessi far Tiziano totalmente ignorante del chiaroscuro, e il Coreggio del colorito: la mia intenzione è solo di confrontare il merito de' grandi artisti, e di far vedere la parte, in cui ciascheduno si è reso eccellente; poichè in un'arte sì vasta non è possibile, che un intendimento solo, e limitato possa abbracciarla tutta nello stesso grado, e nella stessa perfezione. Onde per tutto quello, che ho detto, non credo, che i riferiti gran pittori ignorassero del tutto niuna delle cose essenziali della loro arte: credo soltanto, che ciascheduno abbia avuta qualche parte, in cui spiccasse più d'un altro. Raffaello, per esempio, sembrerà esser giunto al più alto punto della perfezione del disegno a chiunque non considera le belle statue antiche, che gli sono superiori. Chi non ha bastante istruzione potrà talvolta preferire il chiaroscuro di Tiziano a quello del Coreggio; ma io, che devo conoscere tali cose, non me ne potrò persuadere.

§. IV. *Dell' ideale di Tiziano.*

91. Ebbe Tiziano molto poco d'ideale nel disegno. Nel chiaroscuro n'ebbe abbastanza per intendere la natura, non però tanto come il Coreggio, poichè il di lui chiaroscuro non è che all' ingrosso, e generale. Nel colorito fu molto più ideale per aver ben conosciuto il carattere, e il grado di ciascun co-

lo-

lore, come anche il luogo proprio di applicarlo. La ſcienza di porre un panno roſſo in preferenza di un azzurro, ec., non è sì facile come ſi crede; e queſto è quello, che ſeppe far Tiziano a maraviglia. Egli inteſe anche beniſſimo l'armonia de' colori, che è una parte ideale, e che non ſi vede nella natura ſe prima non è compreſa dalla immaginazione. Ciò che diſſi del chiaroſcuro, che la degradazione de' lumi non ha in pittura la ſteſſa forza che nella verità, può applicarſi all'armonia, ed ai colori, dove la pura imitazione non ſerve a niente. Perlochè eſſendoſi reſo Tiziano tanto eccellente in queſte parti, ſi conchiude, che ebbe in eſſe molto ideale. In quanto alla invenzione fu molto ſemplice, e ordinariamente non vi pensò al di là del neceſſario, e per conſeguenza non vi poſe che poco d'ideale.

ſ. V. *Della compoſizione di Tiziano.*

92. Le ſue prime compoſizioni furono ſimetriche, ſecondo la moda di quel tempo: la ſeconda maniera fu un poco più ſvelta, ma ſenza regola particolare: nell'ultimo pare, che neppur penſaſſe a quel che componeva, benchè per caſualità vi ſi trovi qualche eſpreſſione. Speſſe volte poſe de' ritratti ne' ſuoi quadri, e le ſue compoſizioni ne riſultarono più fredde. Se compoſe qualche coſa bene, è così rara da non fargliene un merito abituale. Finalmente in queſta parte egli non fece che ſeguitar ſemplicemente la natura ſenza oſſervar l'eſpreſſione dell'arte.

CAPO V.

Del guſto degli antichi.

93. GLi ſtorici narranci molte coſe dell' invenzione dell' arte del diſegno; ma eſaminandoli bene, tutto è confuſione tale, come ſe non ne ſapeſſimo niente. Io credo che ſia impoſſibile ſaperne la vera origine, perchè forſe è ſtata inventata in differenti tempi, e luoghi, com' è ſucceduto della ſtampa, la di cui invenzione ſi diſputano alcune città d' Europa; mentre i Cineſi pretendono averla avuta molti ſecoli prima. Può eſſere accaduto, che il diſegno ſia ſtato inventato nello ſteſſo tempo in Grecia, in Egitto, e in Italia, o che alcuno di queſti popoli lo abbia appre-

preso dall'altro; ma non v'è alcuna necessità d'indagarlo, nè il saperlo arreca veruna considerabile utilità. Per questa ragione io non mi trattengo in questa disputa, lasciando agli eruditi l'esaminare se vi siano state due, o più città dello stesso nome, e di quale di esse fosse nativo un tale artista, che ha inventato, o perfezionato qualche punto dell'arte. Il mio oggetto è di parlar solamente dello studio degli antichi, e del cammino, che han tenuto per inventare la pittura, e la scultura, come altresì del loro gusto, e delle loro massime, con le quali io mi figuro che operassero.

94. Io inclino a credere, che il disegno sia stato il primo ad essere trovato dagli uomini, e che la pittura, e la scultura sieno venute dopo: che da principio non si scolpì, e che s'incominciò a dipingere anche più tardi: che i primi disegni furono imitazioni della forma umana: che nella scultura si cominciò dal formare figure di terra, e che questo mezzo fu il primo passo, col quale si avvicinò l'arte alla imitazione della natura; perchè d'una cosa, che si vede per tutti i lati, è più facile esprimerne la forma, che non nel disegno medesimo, il quale richiede più riflessione, e perciò ha meno di meccanica che la scultura. Comunque sia, io non mi azzardo a decider questo punto; e solamente mi persuado, che gli antichi incominciassero l'arte del disegno con forme molto semplici, lunghe, e rette alla maniera delle figure, che vediamo ne' vasi chiamati etruschi. Si hanno in Roma bassirilievi di marmo su questo gusto, e taluni fra gli altri, che sembrano opere egiziane. Se mi si obiettasse, che gli Egizj non hanno mai lavorato in quella maniera, perchè la loro natura era più forte, il loro clima più temperato, i loro esercizj, e i loro usi più proprj a formare dei corpi robusti: io risponderei, che mi pare cosa evidente che l'arte non ha potuto subito imitar la natura bella; e che gli Etruschi neppur formavano un popolo smilzo, e magro, ma forte, e vigoroso; ciò non ostante le loro opere in marmo, e i disegni, che si vedono sui loro vasi, sono magri, e secchi (a).

95. Io mi figuro eziandio, che la filosofia, e gli altri ornamenti dello spirito fiorissero già tra gli antichi prima che coltivassero la scultura, e la pittura; e che perciò seguissero un cam-

(a) Si veda ciò, che diremo quì appresso al *num. 107. not. b.* FEA.

cammino totalmente differente da' moderni: vale a dire, seguissero la guida della ragione, e non della pratica, nè del capriccio; poichè io vedo, che preferivano le cose più necessarie a quelle, che lo erano meno; e quindi mettevano attenzione primieramente ne' muscoli, e dopo nella proporzione, consistendo in queste due parti il più utile, e il più necessario della forma umana; e questo è il carattere di tutto il loro gusto primitivo. Tutto ciò si osserva nelle storie, e nelle figure divine, e umane, che hanno rappresentate; e si conosce parimente, che quelli, che si applicavano alle arti del disegno, non erano ignoranti, che operassero per pratica: operavano con ragione. Lo vediamo da que' vasi d'una forma ammirabile, ed eseguiti con somma delicatezza, e con tutta l'arte; il che non si fa senza molta riflessione, nè senza studio grande. In quelle figure trovasi una proporzione impossibile a conoscersi, e a praticarsi senza un' arte, che dia regole sicure. Queste regole non potevano fondarsi in altro che nella proporzione, la quale fu inventata, e praticata da' Greci, i quali dal principio la conobbero, prendendola naturalmente dalla bella natura del loro tempo, e del loro paese; e se avessero lavorato in questa parte senza regole, come i moderni, avrebbero fatto, almeno per errore, alcune teste variate, e differenti: eppure vediamo in tutte osservata una proporzione (a).

96. Nella seconda epoca incominciarono a conoscere, che questa uniformità di regole produceva un gusto secco, e meschino; e perciò ingrandirono la loro maniera dando alle figure un' aria di nobiltà, che poteva quasi passare per grandiosità. Ampliarono i membri più di quello, che aveano fatto fino allora: conservarono però le linee dritte, e caddero così in un gusto un poco pesante, ancorchè non di cattiva maniera; perchè abbandonata la secchezza del primo stile, questo era già mol-

(a) Avremmo desiderato qualche prova più sicura per credere, che i vasi detti etruschi siano dell' epoca, nella quale vuol quì porli il nostro autore. Per quanto si può rilevare principalmente dalla forma delle lettere delle iscrizioni, che si leggono sopra molti di essi, e anche de' più belli, non è da dubitarsi, che vadano a riferirsi circa ai buoni tempi dell' arte, come osservai nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 237. 444. 475.* Credo che neppure si possa dire, che i Greci della prima epoca pigliassero le proporzioni dalla bella natura del loro tempo, e del loro paese; perocchè da Vitruvio *lib. 3. cap. 1.* abbiamo, che fissarono la proporzione del corpo umano a sei piedi, non già perchè la credessero la più bella, o perchè nella natura non vi fosse di più bello; ma bensì perchè si credeva più bello il corpo più forte, e robusto, quale credevasi il corpo di statura piuttosto bassa, larga, e come dicevano *quadrata*. Vedi *loc. cit. pag. 240.* Lo stesso gusto si aveva in architettura, come bene osserva anche il nostro autore appresso, e noi lo notammo al luogo citato. FEA.

molto migliore. Di questa seconda maniera vediamo alcune statue etrusche, come, per esempio, l'Amazone toscana, pesanti, e dure, ma tuttavia di buon carattere. Si può inferire, che i Greci di quell' epoca battessero la stessa strada, come si ravvisa dai pochi monumenti, che di quel tempo ci sono rimasti. Le loro fronti sono piatte, i loro nasi quadrati, i sopracigli molto segnati, le labbra tagliate quasi dritte. Tutto ciò prova quanto io asserisco, e si può veder confermato fra le altre statue dalla Minerva Medica del palazzo Giustiniani, i di cui contorni sono d'una grande semplicità. Io potrei anche dire, che sia piuttosto opera del secondo stile dei Greci. Le statue componenti il gruppo della favola di Niobe mi sembrano di un tempo non molto anteriore. Le proporzioni sono della miglior perfezione: le forme sono sublimi, e pajono d'una gran bellezza; ma manca loro tuttavia una certa morbidezza, che non fu conosciuta che a' tempi molto posteriori; poichè le loro linee sono ancora troppo dritte, fanno troppi angoli, manca loro in somma quella sublime eleganza, e quel contorno sì perfettamente variato, che si ammira in altre statue greche, come nell' Apollo, nell' Apollino, nel Gladiatore, nella Venere, e nel Ganimede. Io congetturo, che le predette statue della Niobe sieno anteriori al tempo d'Alessandro Magno, perchè non hanno bei panneggiamenti, e perchè si scorge, che i loro autori pensarono solamente ad evitare la secchezza del primo stile, e il pesante del secondo (a).

97. Ne' tempi di Alessandro, o poco dopo, si giunse all' ultima perfezione dell' arte col dare più movimento ai contorni, e col togliere alla pietra la durezza cagionata dalle linee uniformi, e dagli angoli; in una parola, gli abili scultori incominciarono a studiare le carni. Allora cessò la scultura d'essere un' arte imperfetta, e procurò di giungere alla vera imitazione della natura. Io m'avanzo a dire, che la scultura deve quest' ultimo sforzo alla pittura, perchè questa fino allora non avea fatti i progressi, che fece nella scuola di Panfilo, nè era giunta alla vera perfezione. Comparve Apelle suo discepolo, e fissò l'attenzione, ed il gusto del suo secolo, abolendo le minuzie, e le secchezze. Egli diceva degli altri pittori, che ciascheduno

 era

(a) Si vedano appresso le lettere a monsig. Fabroni, scritte dal nostro autore appunto su questo gruppo della Niobe. Fea.

era eccellente in qualche parte, ma che la grazia era propria sua, e che egli sapeva quando avea da dare per compita un' opera. Non diceva questo come se amasse la negligenza, ma per dare ad intendere, ch' egli sapeva omettere le cose omissibili; e che se gli altri pittori possedevano qualche parte della perfezione, egli possedeva l'unione di tutte. Io ho detto questo per ispiegar meglio la mia proposizione; poichè io credo, che quando gli scultori videro l'eleganza, e la grazia delle opere di Apelle, e de' suoi contemporanei, aprissero gli occhi, e introducessero nella loro arte quell' ammirabile, e sublime stile, che si ammira nel Laocoonte, nell' Apollo, ec. E' credibile che i talenti dei grandi pittori ecclissassero la gloria degli statuarj, e che da quell' epoca cominciasse la pittura ad acquistar riputazione, perocchè abbiamo dagli storici, che Filippo padre di Alessandro fece una legge in considerazione di Panfilo, ordinando che non si potesse insegnar la pittura che a persone libere, che in quel tempo significava nobili (a). Vennero con ciò i pittori ad essere più stimati; e le grandi fortune, che acquistavano, somministravano loro comodità per perfezionare sì bella professione, la quale fino allora era stata assai rara, e la scultura molto più comune.

98. Fino al tempo d'Alessandro andarono sempre crescendo le arti, e dopo niente più si perfezionarono, benchè si estendessero assaissimo di più. Quel secolo fu consimile a quello di Raffaello, e di Michelangelo, nel quale si videro di repente le più belle produzioni, che nè prima, nè dopo il rinascimento delle arti si sono più vedute; e ancorchè dopo siasi trovata la maniera di far meglio qualche parte, non v'è stato alcuno, che nel tutto abbia uguagliato i grandi uomini di quel tempo. Così sarà pure avvenuto ne' tempi antichi.

99. Dal regno di Filippo fino alla ruina delle republiche greche si andò sempre acquistando qualche nuovo ornamento, ma

(a) Non so donde Mengs abbia tratta questa erudizione. Se mai avesse avuto in mira il passo di Plinio *lib. 35. cap. 18. sect. 36. §. 8.*, io crederei, che avesse equivocato, non potendosene ricavare nè che Filippo facesse una tal legge, nè che fosse fatta da altri a contemplazione di Panfilo; ma soltanto, che sempre era stato proibito ai servi di esercitar la pittura; riservandosi questo dritto alle persone ingenue, ossia libere, secondo le leggi; e che in appresso anche le persone oneste, o come diremmo ora, le più civili, e nobili, non isdegnarono di applicarvisi. Il merito di Panfilo, dice Plinio, che fu di far sollevare la pittura al primo grado fra le arti liberali: *Hujus authoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur, reciperecturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honor ei fuit, ut ingenui exercerent, mox honesti: perpetuo interdicto ne servitia docerentur.* FEA.

ma nelle parti minime, o inutili; mentre che gli antichi del buon tempo si applicavano unicamente alle principali, senza curarsi di studiare la finezza de' capelli, nè altre minuzie consimili, che è, per dir così, impossibile di poter eseguire, impegnati a perfezionare la imitazione del nudo; nè ordinariamente si trattenevano nel far bene le vesti, come fu fatto in appresso.

100. E' certo, che ne' tempi posteriori alla libertà della Grecia vi sono stati alcuni scultori, i quali in parte hanno pareggiato i valentuomini anteriori, e talvolta nel gusto morbido, e carnoso hanno fatto anche di meglio; ciò nondimeno non saranno mai paragonabili ai primi, perchè non hanno avuta l'immaginazione così sublime, nè le idee così elevate, come generalmente aveano gli artisti del secolo d'Alessandro, quando l'opulenza, e la libertà riscaldavano que' talenti, somministrando loro idee eccelse, e, per così dire, divine.

101. Coll'ingrandimento dell'impero vennero le arti dalla Grecia a Roma (a); ma io non so quanto ci fiorissero, non trovandosi niuna buona statua con nome di autor latino. Forse gli artisti romani affettavano, come molti moderni, metter i loro nomi in lingua erudita. Chi lo sa? Io però inclino a credere, che questa nazione non coltivasse le arti al punto di lasciar monumenti da cagionarci ammirazione. Abbiamo gran quantità di statue, che noi crediamo di gusto latino, o che almeno non sono sicuramente greche; poichè, quand'anche fossero state ritrovate in Grecia, non meritavano di essere trasportate a Roma. Ma nella maggior parte di esse si distingue il carattere della nazione nelle teste, e ne' busti per la maggior parte sotto l'effigie di gladiatori, e di soldati. Questo gusto è analogo molto a quello, che si osserva nelle pietre, che da loro sono state incise. Oltredichè il loro stile è duro, e secco, come si vede in tutti i loro ritratti, e particolarmente in quelli, che si fecero nel tempo il più vicino al bel gusto della Grecia, come sono quelli di Cesare, di Augusto, e ancora de' consoli anteriori. In somma fino al tempo di Nerone brillarono poco le arti in Roma. Si hanno belle opere fatte sotto il regno di questo principe. Quando più ci fiorirono ne' tempi di Trajano, e di Adriano, io credo, che i buoni artisti fossero tutti Greci; come si vede dal loro stile, che nella loro debolezza stessa conserva

(a) Si veda appresso la lettera sul principio, e progresso delle arti. Fea.

va tuttavia le buone massime dell' antichità, vale a dire la semplicità de' contorni, il complesso delle proporzioni, e i belli caratteri delle teste.

102. I Siciliani ebbero anche del buon gusto greco, e lo conservarono per lungo tempo, senza però toccar mai la perfezione; poichè furono meno corretti de' Greci, e più rotondi, e caricati nelle parti, nè giunsero mai a lavorare il marmo colla stessa finezza, e pulizia (a).

103. Ma vi è un grande errore fra gli antiquarj, che cercano la perfezione nelle cose, che non ne sono quasi state capaci, come sono le pietre incise; perchè non bisogna cercarvi la perfezione, ma solamente lo stile. In fatti queste non sono, a dir così, che cose fatte per pratica, o maniera, dove non si è cercato, che di segnare le bellezze facili, di evitare le difficoltà, e lasciare affatto le delicatezze, che avrebbero fatto cadere in errori. Questo si scorge nei pezzi, che si sono trovati in pasta antica, che per conseguenza sono stati molto stimati ancora dagli antichi. Si vede che essi hanno poco ricercato le loro opere, ma che hanno fatto consistere l'arte in una bella, e nobile semplicità.

104. La decadenza dell' arte potè provenire dalla moltitudine degli artisti, i quali per essere molto comuni caddero in disprezzo. Finalmente nel maggior lustro dell' impero romano non stimandosi altra professione che quella del soldato; e per conseguenza i professori del disegno essendo poco rispettabili; doveano studiar poco, e trattar la loro arte come una specie di mestiere meccanico, e vile, degno solamente degli schiavi, e di gente infelice. In questa maniera decadde fino a perdersi quasi del tutto, strascinata dalle rivoluzioni dell' impero, dalle guerre, dalle irruzioni de' barbari, da' cangiamenti di religione, e dalle abolizioni delle immagini; cose tutte, che diedero l'ultimo crollo al buon gusto, e distrussero persino gli avanzi dei capi d'opera degli antichi.

105. Ciò nondimeno il mondo deve ai Greci di quella miserabile, e oppressa patria delle arti, la conservazione, e il rinascimento loro; poichè eglino trasportarono per la seconda vol-

(a) Si veda il parere del Prior Bianconi sopra una medaglia di Siracusa, ove fa delle osservazioni sulla bellezza delle opere di quella nazione; e anche il Winkelmann *Storia delle arti del dis. lib. X. cap. III. Tom. II. pag. 275. segg.*, ove fa la storia delle arti in quell' isola. FEA.

volta in Italia la pittura. Quì incominciò di nuovo a coltivarsi, e a migliorarsi da' Fiorentini, da' Veneziani, e da' Lombardi fino a Raffaello, a Tiziano, ed al Coreggio, che la portarono al più alto grado di perfezione; e da quel punto è ritornata di nuovo a decadere fino a noi altri, che vedremo la sua intera rovina se proseguiremo nel cammino finora tenuto. Questo è in succinto quello, che io penso su l'invenzione, progresso, e decadenza delle arti. Ora parlerò delle loro bellezze, e particolarmente di quelle, che ho osservate nella prima, nella seconda, e nella terza epoca dell' antichità.

106. Nel principio tutti i gusti non erano che un solo, cioè informi, e grossolani. Gli Egizj si fermarono là, nè lo migliorarono mai, perchè la natura del loro paese non era propria per somministrar loro idee di perfezione, nè di bellezza, nè di proporzioni.

107. I Greci, ed i Toscani furono i primi, che scoprirono le regole delle proporzioni (a). Conobbero ben presto, che una parte, la quale si appoggia su d'un' altra, deve esser più leggera di questa: inferirono quindi, che una mano, un piede, una testa, se sono molto grandi, sono deformi: rifletterono, che qualunque corpo deve aver la proprietà, e la capacità d'eseguir tutti i suoi movimenti con facilità, e che ogni movimento si esercita nelle giunture; e perciò si applicarono ad osservare, che il collo unisce la testa al corpo, cui sono attaccati gli omeri, ai quali si uniscono le braccia; come alle coscie le gambe, e a queste i piedi colle dita; e riflettendo al modo, con cui la forza è graduata nelle azioni, e ne' movimenti di tutte queste parti, acquistarono l'idea della leggerezza, e sveltezza, che si osserva espressa nelle figure toscane (b). Conobbero, che la forza della positura incomincia da basso, e prosiegue gradatamente fin su; poichè il piede sostiene la gamba, questa la coscia, sopra di cui posa il tronco; e filosofandovi sopra trovarono, che dovea essere una certa proporzione tra la lunghezza, e la

(a) Questo s'intenderà delle belle. Che fossero note le proporzioni agli Egiziani non si può negare, tanto per le statue antiche rimasteci, quanto per ciò, che narra Diodoro dell' arte loro di lavorare in più pezzi, e in diverse parti diversi artisti a una sola statua secondo certe misure, e proporzioni fissate. Vedasi la *Storia delle arti del dis. Tom I p. 121.* Fea.

(b) Credo che il nostro autore tenga colla più comune opinione, che siano etrusche tante statue, bassirilievi, e camei, ed altro, che sono di stile greco antico. Vedasi ciò, che ne dicemmo nella *Storia delle arti*, ec., *Tom. III. pag. 434. 467 e 191.*, e ciò, che dirà il ch. sig. ab. Lanzi nella sua nuova descrizione della galleria Granducale di Firenze, piena di nuove viste bellissime di arte, e di antiquaria erudita. Mengs nel *Frammento di un discorso, ec.* quì appresso, al *num. 16.* si spiega meglio. Fea.

e la groſſezza di queſte parti. Paſſando poi avanti, avvertirono, che in tutti i membri del corpo erano due movimenti contrarj, uno di azione, e l'altro di ripoſo; cioè la forza, che opera, e la forza, che ſoſtiene: che per ſignificar la prima era neceſſaria la ſveltezza, e la leggerezza nelle eſtremità; e che per la ſeconda doveano eſſer queſte più ſolide, e più robuſte, e per conſeguenza le facevano un poco più lunghe: ma ſiccome la groſſezza delle parti può degenerare in grevezza, provarono, che la vera ſveltezza derivava dalla proporzione de' membri colle giunture. Così ſi videro nella neceſſità di far i piedi lunghi, e ſottili; e giunſero con queſto mezzo ad accordare l'arte colla natura: nel che conſiſte il vantaggio più grande dell'arte, e ciò, che dimoſtra la perfezione delle regole. Perciò io ſono di parere, che il conoſcimento della bella proporzione ſi deve ai primi artiſti, o almeno al primo ſtile dell'antichità. Non ſi troverà contradizione in quello, che io dico, ſe vi ſi baderà attentamente; perocchè quando io dico, che un piede deve eſſer grande, convien riflettere, che il grande conſiſte nell'avere una grande circonferenza: quindi è che un piede può eſſer lungo in proporzione della ſua larghezza, ſenza però eſſer grande, come effettivamente ſi vede in tutte le migliori ſtatue antiche, che hanno piedi lunghi.

109. Nel ſecondo ſtile ſi conſervarono tutte le proporzioni della lunghezza, che erano già ſtabilite nel primo; ma avvedendoſi, che quel guſto era troppo ſecco, e ordinario, incominciarono a mutare il contorno, facendo alquanto meno lunghe, e ſtrette le giunture: con che introduſſero anche più grandioſità, e ſoavità. Con tutto ciò non trovarono il modo di correggerſi interamente della ſecchezza, perchè ancor non aveano ſaputo trovare la linea ſerpeggiante, o ondata. Cominciarono di poi a uſar le linee conveſſe, per mezzo delle quali diedero un carattere anche più grande alle loro figure; ma però queſte linee non ſervirono che per le parti grandi. Le opere, che poſſiamo credere di quell'epoca, ſembrano eſſere come ſtrozzate nelle loro entrate; perchè dove s'incontrano due linee conveſſe formano un angolo di gran profondità; e perciò quello ſtile pare nelle entrate tagliato. Queſt' uſo delle linee conveſſe non era però aſſoluto, e generale, poichè ſolevano combinarlo con le rette: queſte per le coſe, che danno in

fuo-

fuori; e le altre per quelle, che entrano: intendo dire, che dove l'entrata deve eſſer più forte, ivi mettevano una curva più rapida; e dove volevano uſcir molto, vi allungavano la retta. Queſto era preſo dal primo ſtile, e ſi vede chiaramente nel carattere, che davano alle teſte, nelle quali formavano una linea retta dalla naſcita de' capelli fino alla punta del naſo; abbasſavano le parti piccole per rialzare le grandi, badando ſolamente alle forme generali. Queſto ſi può oſſervare nelle teſte di Giove, e della ſopracitata Minerva, e di altre di quel tempo, dove gli artiſti hanno uſato molto le linee rette, e gli angoli; e ſi ſono attenuti alle parti principali, omettendo le minime. Facevano la fronte piatta: dalla radice de' capelli, come ho detto, fino alla punta del naſo, tutto è una linea retta. La ſua ſuperficie ſuperiore è tutta piana, e di là al labbro ſuperiore forma un angolo retto. I due lati ſono anche piani, e appena ſono ſegnate le narici, per non interrompere la forma principale, che ſi compone di due triangoli ai lati, e d'una pianura ſu la parte di cima: nè ſegnavano punto l'oſſo delle narici. Di là fino al bordo più prominente del labbro ſuperiore facevano altra pianura quaſi sì lunga come quella del naſo; il che dà una cert' aria di gravità, e di nobiltà. Io credo, che avrebbero fatto anche il labbro inferiore della ſteſſa forma, ſe la natura non lo aveſſe fatto sì differente; poichè veggo che procuravano accomodarlo al loro guſto, facendo aſcendere dal mento alla bocca una linea quaſi retta, e nella parte eminente del labbro ripetevano la pianura. Al mento davano anche la ſteſſa forma piatta; alle guance parimente, eccetto dove giuocano le oſſa del viſo; e in queſta guiſa facevano tutte le altre parti, eſprimendole grandi, conformi, e ſemplici, e omettendo le piccole. Di tutto ciò ſtabilirono regole fiſſe, che ſeguivano ſenza dipartirſene mai; e formarono così il ſecondo grado di perfezione, o la ſeconda epoca del guſto.

110. Nella terza epoca, nel miglior tempo dell'arte, gli antichi perfezionarono la loro maniera, eſſendoſi accorti, che nelle due precedenti non ſi eſprimeva debitamente l'effetto della carne; poichè nella prima pareva troppo nervoſa, e nella ſeconda molto gonfia, e groſſolana; e finalmente conobbero, che nella bella natura trovaſi una continua varietà: che niuna coſa deve ripeterſi: che era neceſſario paſſare dalla linea conveſ-

ſa alla concava, e alla retta, e frammiſchiarle tra loro: che ne' piani, e nelle parti angolari della ſeconda maniera conveniva unire le concave colle conveſſe, e dove biſognava varietà doveano entrare tutte le tre ſpecie di linee; e trovarono la ragione perchè non ſi deve fare niun angolo ſenza curva, e niuna curva ſenza interruzione, o infleſſione, cioè ſenza linea ondeggiata, o ſerpeggiante. Notarono, che niuna entrata deve ſtare incontro di altra conſimile, come niuna uſcita contrapoſta ad un' altra: che niuna linea deve eſſer della ſteſſa proporzione, o del carattere come l'oppoſta dall' altra parte; e finalmente, che deve eſſere una varietà continua in tutti i contorni, e in tutte le proporzioni.

III. Queſte regole non potevano condurre gli artiſti all' errore, eſſendo fondate nella buona pratica delle maniere precedenti; perchè la prima avea ſpianate le buone proporzioni, e la ſeconda avea bandite tutte le minuzie, e le inutilità; la terza non tendeva ad altro che a pervenire al compimento dell' arte, il quale conſiſte nella varietà, che è l'anima delle coſe rappreſentate; poichè la varietà produce alla noſtra viſta l'effetto, che nella natura fa il movimento; e una ſola forma fa un ſolo effetto togliendo l'idea del movimento, mentre molte, e varie forme ci tolgono la conſiderazione della durezza, e della ſtabilità della coſa. Una ſola linea nera ſopra la carta bianca non fa alcun effetto ai noſtri occhi; ma molte poſte le une a canto alle altre ci fanno battere gli occhi in maniera, che più ſi cerca di fiſſarvi ſopra lo ſguardo, più ſi ſta incerti di quello che ſi vede. Lo ſteſſo ſuccede con un bel quadro, o con una bella ſtatua, che quanto più ſi rimira, più l'occhio comprende la varietà delle forme, e vi ritrova maggior piacere, ſembrandogli più animate. Al contrario una coſa uniforme non muove la viſta; pare morta: nè trovandovi il noſtro ſpirito niente di nuovo, ſe ne annoja, e ſe ne diſguſta ſubito. Queſta varietà è quella, che caratterizza le opere eccellenti degli antichi, e dà loro l'ultima bellezza sì difficile a coglierſi: da eſſa viene coſtituita tutta la differenza, che è tra gli antichi, e i moderni. Non già, che queſti non abbiano procurato di metter varietà nelle loro opere; ma l'hanno fatta troppo ſenſibile, e ſtudiata: e a forza di volerne metter molto, è loro mancata, e ſono ſtati coſtretti a ripeterſi. Gli antichi dividevano il paſſaggio dalla linea

nea retta fino alla più curva in cento gradi, per esempio; e si servivano di questi in una degradazione quasi invisibile. I moderni cominciano da un salto, ponendo, per esempio, il primo grado al numero 50.; onde non possono avere tanta varietà come gli antichi, non avendo che la metà de' gradi, e delle forme.

112. Questa non è che una indicazione generale del molto, che potrei dire sopra il gusto degli antichi. Ora mi resta a parlare della loro pittura in particolare, paragonandola nello stesso tempo colla scultura, e considerandola per li gradi, e per le parti, che richiede quest' arte; e dirò quello, che io credo ch' eglino sapessero, e quello, che ignorassero. Non mi dimenticherò, che io esamino opere di uomini, e che l'umanità è inseparabile dai difetti. Supposto ancora, che l'uomo potesse formarsi delle cose un'idea perfettissima, non per questo potrebbe produrre opere perfette; perocchè la debolezza del suo spirito non gli permette di concepire, e considerare due cose in una volta, e i sensi non possono ricevere che una sola idea in un dato tempo. Perciò le nostre azioni sono tutte staccate, e successive. La memoria è quella che le riunisce, e fa di più idee isolate una sola idea complessa. Onde allorchè un uomo perde questa potenza, ha perduto tutto; perchè il sapere umano non è altro che una combinazione di cose. Perciò è tanto difficile nel principio d'un' opera averne presenti tutte le parti, e ricordarsi al fine di quello, che si pensò al principio, per combinar tutto. Questo fa sì difficile la pittura, e la scultura, richiedendo l'una e l'altra il pensiero, e l'esecuzione. La prima nondimeno ha in ciò qualche vantaggio su la seconda; poichè uno scultore per mettere in esecuzione le sue idee ha bisogno di molta operazion manuale, che gli assopisce lo spirito, il quale si debilita, e si raffredda prima che la mano abbia terminato di eseguire l'idea concepita. Il pittore con una pennellata, ch'è quasi sì pronta come il pensiero, può manifestare la sua idea. Lo scultore fa la sua opera a poco a poco, nè le può dare la bellezza sì presto come il pittore; perchè ciò, che in quello è l'ultima cosa, in questo è la prima, vale a dire la perfezione della forma; incominciando la pittura dal contorno, ch' è il fine, e il compimento della scultura. Ciò non ostante i pittori moderni nemmeno han potuto avvicinarsi alla perfezione della scultura antica; e la ragione credo io che sia, perchè i co-

ſtumi de' noſtri tempi ſono ben differenti, e il pittore ha biſogno di ſpicciar preſto, ed eſporre i ſuoi quadri molto prima del dovere. Se Raffaello aveſſe penſato ad eſprimer tutta la perfezione, di cui egli era capace, non ci avrebbe laſciato forſe che un ſolo quadro, come è quello della Scuola d'Atene, in vece di tanti, che dipinſe nella ſua corta vita.

113. Nella ſcultura ſi trova anche la ſua ragione perchè non abbiamo potuto giungere alla perfezione degli antichi, non oſtante che ſappiamo lavorare il marmo al pari di loro; ed è che i principianti ſono coſtretti a lavorare per guadagnarſi il vitto; e i dilettanti, che li mettono in opera, non ſanno diſtinguere il buono, nè l'uſo, nè il fine, per cui ſi fanno le ſtatue; e ordinano opere a chi è ancora nella neceſſità di ſtudiare il modo di farle. Coſtoro ſi avvezzano così alla pura pratica, e a quel falſo brillante, che veggono far la delizia de' ricchi, i quali ſono ordinariamente i più ignoranti. Non ſi fanno più ſtatue d'ordine, o col conſiglio di tutto un paeſe, o d'una intera città; ma per ſemplice capriccio d'un potente ſtordito, per cui vale più un cattivo, che un eccellente ſcultore. Queſto influſſo pregiudicievole ha fatto degenerare tutte le arti. Anticamente una ſola ſtatua bella baſtava a fare la riputazione, e la fortuna d'un artiſta; oggi non baſtano cinquanta cattive per dargli da mangiare: e ſiccome la perfezione della ſcultura ſi vede più al fine, che al principio, i noſtri ſcultori ſono coſtretti a laſciar le loro opere imperfette; e così abituandoſi gli uomini all'ozio, e al male con tanta facilità, riſulta, che la viſta de' medeſimi profeſſori ſi avvezza al depravato guſto, che regna a' giorni noſtri.

114. Da tutto ciò io conchiudo, che i moderni per varie ragioni ſono inferiori agli antichi, e che la ſcultura de' noſtri tempi è anche inferiore alla pittura. Queſta ſi fa ora troppo frettoloſamente, ſenza conſiderazione, e ſenza ſcienza; e la ſcultura ſenza buone regole di proporzione, e ſenza intelligenza nel fine: laddove gli antichi uſarono nel principio le migliori proporzioni, poſcia le linee più proprie all'eſpreſſione nobile, rigettando le ſuperfluità, e le minuzie, e perfezionando finalmente tutto con ragionata varietà. I pittori antichi facevano lo ſteſſo per differente cammino. Si fermavano molto nelle loro opere, per accreſcerne a grado a grado la perfezione.

In-

Incominciavano dalla giuſtezza de' contorni, e da una eſatta proporzione delle forme principali; terminando poi con tutto lo ſtudio le parti più grandi fino alle più piccole. Si legge nelle ſtorie, che non ſi trovò chi ardiſſe terminare la Venere, che Apelle alla ſua morte laſciò incominciata; non perchè altri non ſapeſſero fare un braccio, o una gamba, ma perchè quel quadro, quantunque non che abbozzato, pareva finito a chi non ne ſapeva quanto Apelle (a).

115. La pittura era in quel tempo un'arte, che ſi apprendeva, e ſi eſercitava come una ſcienza. Incominciavano dal divider le linee in dieci parti, per eſempio; poi in venti, indi in quaranta, in ottanta, ec., e con queſta delicatezza, e ripartizione di linee davano varietà infinita alle loro opere. Variavano le ſteſſe parti delle linee, facendone, per eſempio, una di tre, altra di cinque, e altra di due; con che formavano i contorni varj, ma uniti, delle diverſe linee; e da tutto ciò riſultava la perfezione. Non oſſervavano ſoltanto queſte regole ne' contorni: le applicavano anche alle forme interiori, e agli eſtremi de' lumi, ed ai punti di maggior forza. Chi saprà oſſervare gli antichi con queſta attenzione, non ſi maraviglierà, che Protogene impiegaſſe tanti anni a dipingere la ſola figura del ſuo Gialiſo; perchè chi al pari di lui voleſſe oſſervare tante regole, e ragioni, gli biſognerebbe ſtudiare molto, e contemplare la ſua opera molte volte parte per parte; poichè, ſiccome ho detto di ſopra, la ragione, che impediſce ad un pittore di dare l'ultima perfezione, è la mancanza di memoria; e conoſcendo ciò gli antichi, vi ſupplivano col tempo: e nemmeno queſta riſorſa ſarebbe loro baſtata, ſe non aveſſero ſaputo ridurre la coſa al metodo di divider l'arte in parti principali, e in piccole, e andarle poi eſeguendo grado per grado una dopo l'altra; e perciò non potevano eglino conſeguire la grande varietà, che mettevano nelle loro opere, ſenza lun-

(a) Plinio è quello, che *lib. 35. cap. 18. ſect. 36. §. 15.* ci racconta queſto fatto di Apelle. Non pare però che poſſa intenderſi come vuole il noſtro autore; ma che Apelle una parte ſola del quadro aveſſe lavorata, e l'altra foſſe rimaſta abbozzata, o contornata ſoltanto. *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, ſuperaturus etiam ſuam illam priorem. Invidit mors peracta parte: nec qui ſuccederet operi ad praeſcripta lineamenta inventus eſt.* Nè pare buona ragione il dire, che altri avrebbe dovuto ſaper fare un braccio, o una gamba; perchè la difficolta conſiſte nell'accordarle col lavoro del primo artiſta, quando ſia degli eccellentiſſimi. Lo ſteſſo Mengs ha pur detto quì avanti *pag. 112.*, come ſi conoſca la mano di Raffaello da quella di Giulio Romano in uno ſteſſo quadro, benchè queſti foſſe il diſcepolo più eccellente, e più diletto di quel gran pittore. E chi ſi è mai trovato capace tra i moderni di reſtaurar bene il Laocoonte, l'Apollo, ed altri capi d'opera degli antichi? FEA.

lungo tempo, e pazienza; e questa varietà dava il compimento, e la perfezione alle proporzioni.

116. Fin quì delle massime generali degli antichi. Discendo adesso alle regole particolari, ch' eglino usavano nel disegno, nella composizione, nel colorito, nel chiaroscuro, e nell' ideale.

§. I. *Del disegno degli antichi.*

117. Io ho detto, che gli antichi ebbero tre stili, o maniere differenti; cioè il secco, il grande, e il bello. Parlerò soltanto di quest' ultimo, che è l'unico, che meriti d'essere imitato.

118. Per esaminarlo, prendiamo quattro statue delle più famose l'Apollo per la sveltezza, e per l'eleganza; il Laocoonte pel genere alterato, o espressivo; l'Ercole pel robusto; e il Gladiatore per la naturalezza, o verità; aggiugnendovi il Torso di Belvedere per il sublime, poichè in questo è unito l'ideale con la bellezza, e con la verità.

119. Nell' Apollo si vede l'espressione, la nobiltà, e tutti gli altri attributi della perfezione: ma per ora io non parlo che del disegno. Mirando dunque questa statua colle riflessioni, che abbiamo avvertite su la differenza tra la pittura, e la scultura, vedremo fin a qual segno gli antichi abbiano portata l'arte del disegnare. Vi troviamo l'eleganza, l'accordo, e l'armonia de' contorni, e un carattere dominante sì perfettamente eseguito, che non v'è differenza dal carattere d'un contorno a quello d'un altro, nè da quello d'una forma a quello d'un' altra dalla maggiore fino alla minore estremità di un dito del piede. Quando io dico accordo delle forme, intendo dire, che se una forma convessa è grande, debbono esser grandi a proporzione tutte le forme convesse della figura, e lo stesso intendo delle concave, e delle rette; e siccome tutte le linee de' contorni si compongono dell' una, o dell' altra di queste tre, non può essere altra differenza tra essi contorni, che quella del carattere, che loro si dà. Per esempio, l' Apollo si compone tutto di linee convesse molto soavi, di angoli ottusi assai piccoli, e di pianure; ma vi dominano le convesse dolci. Dovendo il carattere di questa figura divina esprimer la forza, la nobiltà, e la delicatezza, il suo autore ha dimostrata la prima coi contorni convessi, la seconda co' dritti, e la terza con le linee ondeggiate.

te. Gli angoli ottusi, e le linee convesse formano la linea ondeggiata, e queste medesime linee convesse unite a inflessioni leggere mostrano la forza, e nobiltà.

120. Nel Laocoonte dominano le linee convesse, e le forme sono angolari tanto nelle entrate, come nelle uscite, pel di cui mezzo si palesa l'alterazione, che è nella sua espressione; poichè in questa guisa si rendono più visibili i nervi, e i tendini della figura, che sono fortemente stirati; e così si formano le linee rette, le quali incontrandosi colle concave, e colle convesse, formano gli angoli, con che si fa vedere, che l'espressione della figura è alterata.

121. Lo scultore dell'Ercole escogitò un gusto del tutto differente; poichè fece i muscoli di forma convessa, e rotonda, per mostrare, che era vera carne; ma fece le entrate piane, per significare, che erano parti nervose, e magre; e con ciò espresse il carattere della forza, e della robustezza. Ciò risalta più al confronto delle gambe moderne, che gli si sono applicate, il di cui scultore vi ha fatti i muscoli sì duri, e tesi, che pajono non carne, ma corde (a).

122. Nel Gladiatore evvi un misto delle forme dell'Ercole, e del Laocoonte; perchè i muscoli, che sono in azione, sono alterati, e quelli, che riposano, sono corti, e rotondi come quelli dell'Ercole: i lunghi somigliano a quei del Laocoonte; e quei, che non operano, sono piani. Questa varietà è conforme alla natura.

123. Il Torso di Belvedere ha un poco dell'ideale. Vi si trovano riunite tutte le bellezze delle altre statue, poichè ha la più perfetta varietà, e un tocco, che è quasi impercettibile. I suoi piani non si possono discernere che col paragonarli con le parti rotonde, e queste con quelli. Le parti piane si riconoscono, perchè la loro superficie unita è più grande che il loro angolo, o tondo; e il tondo si scopre per le piccole parti piane, che lo compongono: il dodecagono, per esempio, pare più tondo che l'esagono. Questo insigne autore ateniese a me pare, che conseguì il più bel gusto, cui può aspirare l'imma-

(a) Una gran differenza passa fra queste gambe moderne, e le antiche, già esposte alla publica ammirazione nella villa Borghese, ed ora riunite alla sua figura. Al confronto si vede quanto Michelangelo peccasse d'amor proprio, per non dire di cognizione, nel lodar tanto le moderne fatte da Guglielmo della Porta suo scolare, e sul suo modello, facendole lasciare in vece delle antiche allora ritrovate. Si può dire, che la statua ora ha mutato idea, tanto comparisce più snella la figura, e leggera. Fea.

maginazione, s'egli fu perfetto nelle altre parti mancanti, come in quelle, che vediamo. Io non mi fido assicurarlo dachè conosco altre statue, le quali hanno alcune parti eccellenti, e sono ordinarissime nel restante. Il nome di questo Apollonio non si trova nelle storie antiche, se forse non è quello, che non era mai contento delle sue opere, e che dopo averle terminate le rompeva (a). Con tutto ciò io credo, che gli antichi Romani facessero gran conto di questa statua, perchè da' ferri, che ha nelle natiche, si conosce, che la restaurarono (b). Pare, che rappresenti un Ercole, come indica la pelle di lione (c); e secondo il carattere dovrebbe rappresentar questo eroe già deificato; poichè non si ravvisa nel corpo niuna di quelle vene, che gli antichi segnavano nelle figure umane, come sono la cava nell' interiore della coscia (d), quelle del basso ventre, e altre, che passano per il petto. Perciò io inclino a credere, che egli fosse appoggiato alla clava, e non filando, come alcuni pretendono (e). Questa digressione su la scultura non è fuori di proposito, perchè trattandosi di disegno risaltano in quest' arte il contorno, e le forme, che sono ugualmente necessarie nella pittura.

124. Venendo dunque alla pittura, io sono pienamente persuaso, che il disegno de' pittori antichi fosse molto più perfetto di quello degli scultori; primieramente per l'eleganza, e per la prontezza, che già io ho detto essere maggiore nell'esecuzione della pittura; e secondariamente per la stima, che si faceva de' famosi pittori assai più che degli scultori. Nè ciò poteva esser senza un forte motivo, trattandosi di giudici tanto illuminati, e di gusto così squisito, come erano i Greci. Le espressioni usate dagli storici per encomiare il merito, e la finezza de'

(a) Questo artefice si chiamava Apollodoro, del quale parla Plinio *lib. 34. cap. 8. sect. 19. §. 21.* Fea.

(b) L'argomento sarebbe leggero assai, perchè si restaurarono tante altre statue di minor merito. Vedi la *Stor. delle arti del dis. Tom. II. pag. 24.* Fea.

(c) Anche Winkelmann è stato sempre di parere, che questa statua rappresentasse Ercole deificato. Vedasi la *Storia delle arti del disegno, Tom. I. pag. 302., II. pag. 284., III. pag. 229*, ove io ho notato, che Lisippo fece in bronzo un Ercole, che poco poteva essere diverso da questo, secondo la descrizione datane da Marziale *Epigr. lib. 9. epigr. 30. edit. Raderi:*

Hic qui dura sedens porrecto saxa leone,
Mitigat exiguo magnus in aere deus;
Quaeque tulit spectat resupino sidera vultu,
Cujus dextra calet robore, laeva mero;
Non est fama recens, nec nostri gloria caeli:
Nobile Lysippi munus, opusque vides.

Il ch. Visconti *Mus. Pio Clem. Tom. II. Tav. 10.* crede che l'Ercole del Torso facesse gruppo con una statua di donna. Fea.

(d) Quì si dice vena cava dal suo nome generale, e meno propriamente; perchè la vena cava quando arriva alla coscia si chiama crurale. Vedi il Vesalio *De corp. hum. fabr. lib. 3. cap. 6. segg* Fea

(e) Si veda la *Storia delle arti del disegno, Tom. II. pag. 284., e III. pag. 229* Fea.

de' pittori antichi, ſembrano iperboliche, e incredibili a chi non combina bene le coſe; e perciò vi ſono ſtati de' moderni, che nel leggere le memorie della maraviglioſa abilità, con cui qualche pittore eſpreſſe il carattere del popolo di Atene, ſi ſono ideati, che foſſe per mezzo di geroglifici, e di emblemi, e non per forza di eſpreſſione, e di diſegno; il che ripugnerebbe alla verità della ſtoria.

125. Quello che è certo, ſi è, che queſte eſpreſſioni sì delicate non ſi veggono nelle loro ſtatue; onde io credo, che la pittura degli antichi primeggiaſſe di molto ſu la loro ſcultura. La grazia, e la bellezza d'un' Elena di Zeuſi, e d'una Venere d'Apelle non potevano eſſer effetto d'altra coſa che d'una eccellenza ammirabile di contorno. La celebre diſputa fra Apelle, e Protogene a me ſembra chiaro, che foſſe unicamente una gara di contorno, ſecondo il modo, che io ho di ſopra ſpiegato; vale a dire, che il primo delineaſſe un contorno di un membro diviſo, per eſempio, in tre forme; che il ſecondo moſtraſſe, che ſi poteva dare maggior varietà, dividendolo in quattro; e che Apelle andaſſe più oltre, dando l'ultima varietà, e perfezione allo ſteſſo contorno. Se non foſſe ſtato così, non ſarebbe ſtato poſſibile, che egli aveſſe meritata tanta ſtima di genti sì dotte, e sì raffinate nel guſto, come ci atteſtano gli ſtorici (a).

(a) Queſta opinione, che la gara tra Apelle, e Protogene foſſe di contorno, non è nuova. Fu già propoſta dallo Scannelli nel ſuo *Microc. della pitt. lib. 1. cap. 19. p. 126. ſegg.* ove dice, che anche Guido Reni era di quel ſentimento. Se ſi conſidera ſolamente il racconto di Plinio, non ſi può neppur penſare, che foſſe la coſa in quella maniera. *Scitum eſt* (ſcrive egli *lib. 35. cap. 18. ſect. 36. §. 11.*) *inter Protogenem, et eum* (Apellem) *quod accidit. Ille Rhodi vivebat: quo cum Apelles adnavigaſſet, avidus cognoſcendi opera ejus, fama tantum ſibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipſe, ſed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam picturae anus una cuſtodiebat. Haec Protogenem foris eſſe reſpondit: interrogavit, a quo quaeſitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles: arreptoque penicillo lineam ex colore duxit ſummae tenuitatis per tabulam. Reverſo Protogene, quae geſta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum ſubtilitatem, dixiſſe, Apellem veniſſe: non enim cadere in alium tam abſolutum opus. Ipſumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipſa duxiſſe: praecepiſſeque abeuntem, ſi rediiſſet ille, oſtenderet, adjiceretque hunc eſſe, quem quaereret: atque ita evenit. Revertitur enim Apelles, ſed vinci erubeſcens, tertio colore lineas ſecuit, nullum relinquens amplius ſubtilitati locum.* Qui pare evidente, che ſi faceſſe una gara di franchezza, e bravura nel ſaper tirare linee ſottiliſſime, l'ultima delle quali tirata da Apelle, ſpaccava nel mezzo le altre due. Or che hanno a fare queſte coſe con una gara di varietà, o perfezione di contorno? Apelle fu il primo a tirare la linea ſul quadro, o tavola di Protogene, non eſſendovi preſente queſto, che poi venuto ne tirò in mezzo di eſſa un' altra anche più fina, e ſottile, in maniera, che ſi vedeſſero i termini della ſottopoſta linea di Apelle. Queſti ritornato, tirò una nuova linea, e con diverſo colore, in mezzo a quella di Protogene, laſciandone parimente vedere i termini da una parte, e dall' altra, e così ſottile, che Protogene non ebbe più campo da farvene ſopra un' altra. Secondo l'opinione di Mengs, ſarebbe ſtato tutto l'oppoſto. In vece di riſtringere le linee, i pittori le avrebbero ſlargate, o moltiplicate in largo. Chi poi voleſſe credere, che Plinio non abbia capita bene, o ben riferita la gara dei contorni

126. Gli antichi avranno conoſciuto certamente gli ſcorci; altrimente non era poſſibile, che Apelle aveſſe potuto dipingere Aleſſandro in figura di Giove tonante, col braccio alzato col fulmine in maniera, che, dicono, pareva uſcire dal quadro. Le pitture delle battaglie nemmeno potevano eſeguirſi ſenza l'intelligenza dello ſcorcio, perchè le figure ſarebbero comparſe ſtorpiate, e ridicole (a). In ſomma io penſo, che il diſegno degli antichi foſſe molto ſuperiore a quello de' moderni; poichè tra le pitture antiche da me vedute molte ve ne ſono così ben diſegnate, come le migliori di Raffaello, non oſtante che foſſero fatte a Roma in tempi, in cui il guſto greco era già ſvanito, o che al più ſono del tempo d'Auguſto; e nondimeno la ſcultura di quel medeſimo tempo era molto inferiore alle ſopradette pitture; coſicchè dal poco, che ci reſta della pittura antica, poſſiamo inferire, ch'eſſa fu ſempre più perfetta della ſcultura contemporanea.

§. II.

come ſi dovrebbe dire per ſoſtenere l'opinione ſurriferita, potrebbe penſare, che egli abbia equivocato nella parola *linea*, la quale ſignifica linea ſemplice, ed anche contorno. Egli nello ſteſſo capo ſcrive, che la maggior difficoltà della pittura conſiſte nel far bene le linee eſtreme delle figure, che ſono appunto i contorni, e dice, che Parraſio per confeſſione degli altri pittori era ſtato in eſſi il più perito: *confeſſione artificum in lineis extremis palmam adeptus. Haec eſt in pictura ſumma ſubtilitas*. Dice lo ſteſſo di Parraſio anche Quintiliano *Inſt. Orator. lib. 12. cap. 10.* dopo aver detto, che Zeuſi lo ſuperava nell' intelligenza del chiaroſcuro: *quorum prior luminum, umbrarumque inveniſſe rationem, ſecundus examinaſſe ſubtilius lineas traditur*. Quì, e molto più dal reſto, è chiaro, che Quintiliano parla di contorni; e probabilmente di contorni ſi deve intendere ciò, che ſcrive lo ſteſſo Plinio anche di Apelle, che non paſſava giornata ſenza fare qualche linea: *Apelli fuit perpetua conſuetudo, nunquam tam occupatam diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem: quod ab eo in proverbium venit*. Così altri autori, che potrebbero addurſi. Riflettendo a queſte coſe, e che fra due sì grandi artiſti era veramente degna di gara la coſa più difficile nella pittura, aſſai più che una ſemplice linea indifferente per sè, benchè ſottiliſſima, l'opinione non dovrà parere tanto improbabile. Soltanto mi farebbe una difficoltà graviſſima, l'aggiungere che fa Plinio al luogo citato, di aver veduto in Roma quel quadro nel palazzo de' Ceſari prima che andaſſe a fuoco, e di non avervi appunto oſſervato altro che linee appena diſcernibili; il che non poteva eſſere nei contorni, ne' quali non ſi doveva gareggiare in ſottigliezza, ma in varietà, e bellezza: *placuitque ſic eam tabulam poſteris tradi omnium quidem, ſed artificum praecipuo miraculo. Conſumptam eam conſtat priore incendio domus Caeſaris in Palatio, avide ante a nobis ſpectatam, ſpatioſiore amplitudine nihil aliud continentem, quam lineas viſum effugientes, inter egregia multorum opera inani ſimilem, et eo ipſo allicientem, omnique opere nobiliorem*. Lodovico Demonſioſo *De pict. antiq. lib. 2.* pretende, che quella conteſa dei due pittori conſiſteſſe nel tono del colore, e paſſaggio da un colore all' altro, che Plinio *loc. cit. cap. 5.* chiama *harmogen*. Comunque ſia ſtata, poſſo ben dire che per lo più ſi sbaglia nel voler date certe ſpiegazioni a paſſi di autori antichi. Quando ſi vogliono dare ſpiegazioni, che non hanno fondamento nelle parole dello ſcrittore, ma ſoltanto nella teſta di chi ſi figura, che la coſa foſſe poſſibile in quella tale, o tal altra maniera; non ſi devono dire ſpiegazioni di autori, ma nuove idee, o maniere di fare, o d'intendere una coſa. Queſto è avvenuto a Plinio anche per ciò che dice *lib. 36. cap. 14.* della maniera d'alzar gli architravi al tempio di Diana Efeſina, di cui ſi è voluto ſoſtenere nelle *Memorie per le belle arti*, nel meſe di agoſto 1786., una nuova idea meccanica affatto puerile, e impoſſibile per quel caſo, ſenza farſi carico delle di lui parole, che non poſſono ammetterla in verun ſenſo, e dando un ſogno dell' Alberti per un fatto reale. FEA.

(a) Queſto punto reſta deciſo definitivamente ſe ſi avverte a ciò, che racconta Plinio di Pauſia libro 35. cap. 2.: *ante omnia cum longitudinem bovis oſtendere vellet, adverſum eum pinxit, non tranſverſum, unde et abunde intelligitur amplitudo*. AZARA.

§. II. *Del chiaroscuro degli antichi*.

127. Io sono di parere, che gli antichi non avessero così giuste idee del chiaroscuro come noi altri, e che possedessero quella parte, la quale richiede l'imitazione, e non l'ideale. L'ingannare la immaginazione degli spettatori con un effetto di verità non si può conseguire senza un chiaroscuro molto vero; e questo ebbero certamente gli antichi; ma perciò non è necessario posseder l'ideale, bastando l'esattezza nell' imitare la natura.

§. III. *Del colorito degli antichi*.

128. Io sono anche d'opinione, che fra gli antichi vi debbano essere stati dei pittori così eccellenti nella parte del colorito, come i moderni. Mi figuro che Zeusi, e Apelle fossero in questa parte arrivati ad imitar il vero, ma anche ad esser bellissimi: e quanto gli autori ci riferiscono del colorito, prova, che gli antichi ne aveano una giusta idea; ma forse non giunsero ad analizzar questo punto tanto come noi altri. La scelta de' colori locali de' panneggiamenti era molto buona, secondo che vediamo dalle reliquie, che ce ne sono rimaste. Dipingevano molto finito, senza ometter niente del necessario. Abbiamo la figura di Roma trionfante, dipinta, per quel che si crede, in tempo di Costantino (a), la quale ha molto buon tono di colore; e benchè sia un quadro assai mal disegnato, si vede, ch'è un'opera molto men cattiva delle sculture dell'arco di quell' imperadore, eseguito nel suo tempo... (b)

 ME-

(a) Si veda il Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. II. lib. XII. cap. III. princ.* FEA.

(b) Vedasi appresso la lettera del nostro autore sulle pitture d'Ercolano. FEA.

MEMORIE
CONCERNENTI
LA VITA, E LE OPERE
DI ANTONIO ALLEGRI
DENOMINATO
IL COREGGIO (a).

CAPO I.

1. LE notizie, che abbiamo della vita, e de' fatti del grande, e grazioſo da Coreggio, ſono poche, confuſe, e diſcordi tra di loro. Certo ſi è, che nè i letterati, nè i pittori, che hanno ſcritto vite di artefici, hanno reſo al Coreggio quella giuſtizia, che meritava; poichè egli era ben degno, che qualcuno prendeſſe la cura di bene informarci delle circoſtanze di un uomo, a cui la nobil arte della pittura tanto deve. Ma queſta negligenza non ſolo è un' ingiuſtizia fatta ad un tal uomo; ma ancora una gran perdita per noi; perocchè non vi è maggiore ſtimolo alla virtù che il racconto de' fatti delle perſone virtuoſe: e per queſto mezzo ſpeſſo i vizj dell' amor proprio, e dell' ambizione ſi sfogano nell' imitazione di eſſe; e cangiando quaſi natura diventano virtù. Per la qual coſa parrà conveniente eſaminare di paſſaggio le cauſe di queſto fenomeno della ſtoria pittorica; facendo pur troppo maraviglia, che un merito sì grande poſſa naſconderſi alle menti di uomini così autorevoli, e grandi, come ſono quelli, che hanno onorato pittori aſſai inferiori a queſto gran luminare dell' arte, con deſcrivere minutamente le loro virtù.

2. Ab-

(a) Queſte Memorie ſopra il Coreggio furono da Mengs composte a Firenze, per darle a coloro, che facevano la riſtampa delle vite de' pittori del Vaſari, i quali però non ne eſtraſſero che quell' articolo sì magro del Coreggio, che ſi legge in quella loro edizione. Il ſuo principal fine, oltre quello di far conoſcere il merito del gran Coreggio meglio di quel che finallora ſi era fatto, fu di ſupplire a quanto manca nella vita, che ne ſcriſſe il Vaſari, e di correggere i ſuoi equivoci; non oſtante che molti abbiano creduto, che il Vaſari non iſcriveſſe quella vita con tutta l'iſtruzione, e l'imparzialità neceſſaria. Mengs, che pur lo credeva, non volle però ingerirſi troppo in tale quiſtione, e ſi contentò colla ſua moderazione ordinaria di dilucidar bene i fatti, ſopra de' quali ſi ſtabiliſce la riputazione del Coreggio, ſenza entrare in diſpute, nè curar l'opinione, ed il partito di coloro, che ſi fanno un impegno nazionale di ſoſtenere il Vaſari. AZARA.

2. Abbenchè giovi all'umanità di credere, che il merito sia la prima origine di ogni fortuna, ed onore; ciò non ostante è certo, che gli accidenti estrinseci non poco vi contribuiscono. La stessa virtù in diversa patria, e tempo fa diverso effetto. Antonio Allegri da Coreggio, nato in una piccola terra, portato dal talento, e dal genio naturale più assai all'amor del sapere, che al fasto, non poteva facilmente essere ammesso in quel gran mondo, dove si acquista sovente più fama per essere amabile, che per essere stabile, e degno.

3. Le sue opere ci fanno vedere un genio di sempre avanzarsi; poichè sebbene egli fosse sempre il medesimo non ostante il molto suo merito, fu però sempre diverso nel grado di esso, e di stile. Questo desiderio di avanzarsi è solamente conceduto a quelli, che sono dotati della vera umiltà di stimarsi poco: onde il Coreggio doveva essere di questa indole. Sogliono i pittori ritrattare nelle loro opere quasi sempre il proprio genio: sicchè avendo il Coreggio sempre dipinto cose graziose, e scelto da ogni cosa ciò che più lo era, ed eseguitolo con uno spirito filosofico; si può congetturare ragionevolmente, che egli fosse di temperamento studioso, modesto, tenero, amoroso, e filosofico. Un simile genio non era fatto per grandi fortune, se gli accidenti non ve lo portavano quasi per forza. Per gli stessi motivi non poteva essere facilmente amico degl'illustri cortigiani, come certuni, che hanno scritto a gloria de' pittori inferiori, i quali se scrissero con giustizia de' primi inventori, e degli uomini illustri de' loro tempi, fu perchè gli uni erano morti, e gli altri erano di tale splendore, che chi li lodava faceva onore a sè medesimo. Ma il gran Coreggio studioso, ed applicato alla sua professione, vivendo in corte piccola, non poteva annoverarsi tra il numero di questi. A ciò si aggiugne, che il Coreggio essendo nato dopo quegli uomini grandi, dovea quasi essere considerato come pittore giovane, e seguace di quelli, che allora godevano la maggior fama. Egli però prima dell'età di trent'anni poteva essere conosciuto. Allora Tiziano si trovava nell'età di settantasette anni; ed era già morto Raffaello. In somma il Coreggio era il più giovane tra quegli uomini, che nel tempo florido dell'Italia si erano resi ammirabili. Ma altro comparisce ora a noi, che quasi abbiamo perduta la speranza, che altri rinasca da poterlo ugua-

uguagliare, dopo avere il mondo sperato per 240. anni indarno che tornasse un simile ingegno: ed all'incontro i molti anni scorsi di poi ci fanno parere tutti que' luminari come apparsi in un sol punto. Le disgrazie sopravenute a tutta l'Italia, e la poca cura, che si pose per qualche tempo alle belle arti, contribuì ancora non poco ad una certa dimenticanza degli uomini, che meritavano lode; e solo si sostennero in Italia le due scuole fiorentina, e veneziana; essendo la prima appoggiata su Michelangelo, il quale sopravisse alle turbolenze sudette; e l'altra sopra Tiziano, il quale visse in paese, dove in quel tempo meno si sentivano le miserie. Sorsero fra questi degli scrittori di vite; ma eglino scrissero principalmente di quelli, che erano loro patriotti, o amici, e talvolta anche ignorando le vere circostanze degli altri. Da questo dunque sarà facilmente nata quella negligenza nel, peraltro scrittore illustre, Vasari in tutto ciò, che riguarda i pittori lombardi. Non per questo merita la taccia d'invidioso, come alcuni hanno preteso; ma solamente di poco attento, o male informato; poichè nelle cose anche indifferentissime, come sono i soggetti de' quadri, pure ha variato dal vero. Così si crede nella descrizione di quelli, che il Coreggio dipinse per il duca di Mantova, ed in altre occasioni. Se il Vasari dice, che *spicca più nell'operare, che nel disegno squisito*, questa critica non vuol dire, che il Coreggio non abbia ben disegnato; ma piuttosto, che il Vasari pensava, che forse egli disegnava assai bene; ma che concede che non sapeva dipingere come il Coreggio. Oltre a ciò non lascia di lodare i disegni di esso, dicendo: *hanno in loro una buona maniera, vaghezza, e pratica di maestro*: onde forse volea solamente dire, che i disegni di Michelangelo erano più eccellenti.

4. Se il Vasari nell' epilogo della vita del Coreggio si ferma quasi solamente sull' eccellenza di dipingere i capelli, credo che egli con ciò abbia solamente inteso esprimere, che in questa parte nessuno si accostò all' eccellenza; poichè in altri luoghi ha detto: *per questo il Coreggio merita gran lode, avendo conseguito il fine della perfezione nelle opere, che egli a olio, o a fresco colorì.*

5. Alle sudette ragioni si aggiunge quella emulazione, che il genere umano ha per natura, cioè di soffrire mal volentieri il dover confessare la superiorità in un suo simile, quando altro

tro intereſſe non lo ricompenſi di queſto abbaſſamento di sè ſteſſo: e volentieri, quando l'uomo non ſi può più opporre al merito d'un altr'uomo, lo aſcrive a cauſa ſuperiore, o accidenti eſtrinſeci, per mezzo de' quali nel confeſſare la ſuperiorità dell'altro, lo priva del merito perſonale: onde ſempre gli reſta una uguaglianza con eſſo lui, che ſolo confeſſa maggiore per accidenti di fortuna.

6. Queſta infelice emulazione degli uomini non poco danno ha cauſato alle vere notizie del modo, con cui viſſe, ſtudiò, e imparò il Coreggio la ſua arte, e per qual via giunſe a quell'alto grado di eccellenza.

7. Quaſi tutti gli ſcrittori artiſti lo fanno comparire una produzione prodigioſa della natura. Ma più fa maraviglia il vedere, che vi ſono ſtati eziandio de' letterati ſavj, i quali erano obligati a conoſcere la natura umana, che abbiano adottato degli errori ſtravaganti. Mi ſi dica: chi mai nelle belle arti inventò, e perfezionò tutto in un tratto nel breve tempo di trent' anni uno ſtile nuovo in qualunque arte, come era allora quello del Coreggio nella pittura; e queſto ſenza altro ajuto, che il genio naturale? (a)

8. Il ſorprendente Michelangelo Buonarruoti, per doni di natura non inferiore ad alcun altro artefice, di cui ſi abbia memoria, non già da sè, e ſenza lumi impreſtati da altri, potè trovare le vie di frangere gli anguſti argini di uno ſtile ſervile, ed umile, uſato per ſecoli da tutti i profeſſori d'Italia. E' ben vero, che una ſcintilla baſta ad accendere un gran fuoco dove la natura abbia poſta la materia, cioè un fervido talento: ma pure reſterà eſſa eternamente inoperoſa ſenza quel primo moto. E Michelangelo, quel gran talento, ſenza vedere le antiche ſtatue, che la munificenza di Lorenzo de' Medici gli aveva procurate, mai non avrebbe potuto abbandonare lo ſtile de' ſuoi maeſtri; ed al più ſarebbe ſtato un altro Donatello, o Ghiberti.

9. Raffaello da Urbino, benchè ſuperaſſe all'infinito tutti i ſuoi maeſtri, ciò non oſtante laſciò nelle ſue opere la traccia delle idee ricevute da eſſi; e forſe ſenza le maſſime di fra Bartolomeo, e ſenza la viſta delle opere di Michelangelo ſaremmo pri-

(a) *Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
Quaeſitum eſt. Ego nec ſtudium ſine divite vena,
Nec rude quid proſit video ingenium: alterius ſic,
Altera poſcit opem res, et conjurat amice.
Horat. *de Arte poet.* AZARA.

privi dello ſtile più bello di quel gran pittore. Diraſſi, che niuno nega, che il Coreggio aveſſe maeſtri; ma qual traccia mai ſi riconoſce in lui o del Frari, o di Andrea Mantegna? Potea forſe il detto Mantegna, pittore il più duro del ſuo tempo, formare il più grazioſo, il più rilevato, il più dolce, che non è ſtato mai uguagliato nè dai ſuoi predeceſſori, nè in 240. anni dopo di lui? Que' maeſtri, che appena ardivano di uſcire dalle linee dritte, potevano inſegnargli l'oppoſto, cioè di fuggirle? O ſarà dunque il Coreggio ſolo ſtato capace col veder la natura di aſcendere a quell' alto grado, dove tutti gli altri uomini hanno dovuto aſcendere come per tanti gradini a poco a poco? Io non poſſo convenire in ſimile penſiere: che anzi parmi, che Antonio Allegri abbia guardato, e ſtudiato tutti gli uomini grandi, che furono avanti di lui, e nel ſuo tempo. Siami dunque permeſſo dopo aver fatte delle congetture ſui motivi, per li quali ſiamo privi di una narrazione vera della vita di queſto gran pittore, di proporre ſopra queſta materia le mie illazioni, le quali mai non pretenderò aſſolutamente vere, ma bensì veriſimili; ed ancorchè doveſſero eſſere riprovate, ſpero ſaranno utili per ſeguitare colla imitazione i meriti ſingolari di queſto eccellente pittore, e le bellezze delle ſue impareggiabili opere.

CAPO II.

10. Nella oſcurità, in cui ſiamo ſulla vita del Coreggio (a), ſi ha da diverſi autori la notizia, ma incerta, che naſceſſe nei 1490., o ſecondo altri nel 1494. in Coreggio, o in certo ca-

(a) Il ſig. conte Giulio Scutellati parmigiano, dimorante in Roma da tanti anni, ha fatta una raccolta delle memorie, che poteanſi avere da Parma intorno al Coreggio, e ad altri pittori, che hanno lavorato in quella città. Avendomele gentilmente comunicate, ne ho tratte parecchie notizie, che darò qui appreſſo. Anche il noſtro autore ha avuto notizie da lui, come ho capito dal confronto delle carte, e da una nota, che ho trovata tra le carte dello ſteſſo Mengs, in cui ne parlava. Da molti anni a queſta parte è divenuta quaſi mania la curioſità, e la voglia di ſapere, e di ſcrivere anche le minuzie relative alla vita del Coreggio. Tra quei che ne hanno già ſtampato più copioſamente, uno è il ſig. cav. Carlo Giuſeppe Ratti pittore genoveſe, che alla cognizione dell' arte ha ſaputo unire le notizie ſtoriche, profittando anche delle oſſervazioni di Mengs, come accenna nella prefazione al ſuo libro intitolato: *Notizie ſtoriche ſincere intorno la vita, e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Coreggio. Finale 1781.* Più di tutti poi ha ſodisfatto alla curioſità degli eruditi il ch. Tiraboſchi nella ſua *Biblioteca Modeneſe*, *Tomo VI.*, all' articolo del Coreggio, ove ha notato varie coſe contro Mengs, e Ratti, che noi accenneremo in ſeguito, con qualche altra coſa; rimettendo per il reſto i lettori alla eruditiſſima di lui opera. Mengs avea penſato di fare delle note ſu queſto ſecondo capo, come ho rilevato dai contraſegni nel manoſcritto, che ho copiato, datomi dal ſig. Franceſco Ramos, il primo di merito grande tra i di lui ſcolari ſpagnuoli. FEA.

casale vicino (a). Il suo vero nome era Antonio Allegri; ma si trova scritto da lui medesimo, e sui quadri, e nelle scritture, il suo nome in latino *Laeti*, coll' aggiunta *da Coreggio*: onde è stato sempre conosciuto sotto il nome di Antonio da Coreggio. S'ignora finora chi fossero i suoi genitori (b), e chi avesse per moglie. Bensì è certo, che si maritò due volte, e che con ambe le mogli ebbe figliuoli; cioè, che gli nacque Pompeo, o come altri vogliono Pomponio (c), in Coreggio. Venne dopo ad abitare in Parma, e procreò una figlia colla prima moglie nell' anno 1524., ed altra nell' anno 1526. Colla seconda moglie poi procreò la terza figlia anche in Parma l'anno 1527 (d). Per la sua morte vi è lo stesso dubbio, come per la nascita, benchè convengano tutti, che sia morto di circa quarant' anni. Quelli, che hanno fatto più curiosa ricerca, dicono, che egli vivesse quarant' anni, e sette mesi; e che morisse in Coreggio il dì 5. di Marzo 1534., e fosse sepolto nel chiostro de' padri di s. Francesco (e). Alcuni vogliono, ch' ei fosse poverissimo, e di bassa estrazione: altri, ch' egli sia nato di famiglia distinta; che abbia posseduto beni, e che abbia lasciata buona eredità al suo figlio Pomponio, o sia Pompeo. Ma finora non sono usciti alla luce i documenti, che possano assicurarci nè dell' una, nè dell' altra asserzione; e sarebbe cosa lunga per chi volesse a forza di congetture difendere il pro, o il contra. Dirò bensì, che esse non sono tanto lontane l'una dall' altra, come pajono a prima vista, quando si vogliano considerare i costumi del

(a) Dal P. Orlandi nell' *Abecedario pitt.* si dice nato circa l'anno 1492. Se si dà per certo, che vivesse anni 40., e mesi, come si dirà appresso, sarebbe nato nel 1493., come riflette anche il sig. Ratti *pag. 124.* FEA.

(b) Suo padre si chiamava Pellegrino, sua madre Bernardina Aromani. FEA.

(c) Pomponio si chiamava sicuramente, e fu pittore di merito. Dipinse, fra le altre cose, per 80. scudi d'oro la nicchia del Popolo nella cattedrale di Parma negli anni 1560. 1561. e seguente, come costa dai pagamenti fattigli in varie rate nelli detti anni, registrati nei libri della chiesa. Il lodato Tiraboschi, che non avea notizia di questa prova, scrive *pag. 291.*, *che non vi ha che semplice tradizione*, che Pomponio lavorasse in quella chiesa. FEA.

(d) Ecco le fedi del battesimo di esse nella cattedrale: *1524. Francisca Letitia filia Antonii de Alegris de Corigia, & Hieronimae uxoris nascitur 6., & baptizata 12. decembris. Compatres Magister Joannes Marcus de Garbatiis phisicus, & Domina Ludovica de Bagninis. 1526. Cattarina Lucretia filia Magistri Antonii de Alegris de Corigia, & Hieronimae uxoris, nascitur 24. baptizata 26. septembris. Compatres Magister Joannes de Soncino, & D. Angela de Pigombis. 1527. Anna Ceria filia Antonii de Alegris, & Jacobinae uxoris nascitur 3. baptizat. 5. octobris. Compatres D. Marcus de Canissimis Canonicus, & D. Margarita de Cribellis.* Queste fedi le ho cavate dalle carte del sig. conte Scutellari. Il Tiraboschi *pag. 247.* le dà con qualche differenza, sostenendo che vi sia sbaglio nel nome della seconda moglie in vece di quello della prima, provando che questa prima era viva ancora alli 20. marzo 1528., e che perciò Antonio non abbia mai avuto la seconda. FEA.

(e) Così si leggeva nel registro de' morti, sepolti presso gli stessi frati; e se ne riportano le parole nelle note al Vasari nella vita del Coreggio, e dal Tiraboschi *pag. 293.* FEA.

del paese, e il poco denaro, che da per tutto correva, e in ispecie nel paese del Coreggio; come ce lo dimostra lo stesso valore intrinseco della moneta, colla quale si contava. E siccome quegli scrittori, che hanno considerato lo stato del Coreggio, e i prezzi, che gli furono pagati, lo avranno fatto in proporzione della fortuna, che facevano gli artisti, che vivevano allora nelle gran corti, e città di commercio, come Roma, Venezia, e Firenze; così doveano certamente compiangere la sorte di lui, riflettendo alla bellezza delle sue opere. Questo però non dimostra, che egli non potesse avere delle possessioni, e vivere forse in una filosofica semplicità; contentandosi di una vita semplice, ed uguale ai suoi concittadini, desideroso solamente di essere migliore, e non più ricco di loro (a). Egli è certo, che ne' suoi quadri non si riconosce segno di quella economia, ed avarizia, che si osserva nei pittori poveri, o bramosi di diventar ricchi. Le opere sue sono dipinte in tavole fatte colla maggior cura, per lo più di noce, o in rame, o in tela finissima. Sono ridipinte più volte, benchè terminate, e studiate. I colori, de' quali si serviva, erano i più fini, ed anco difficili a trattare. L'azzurro di pietra è impiegato con abbondanza, che non si vede in alcun altro pittore; poichè i panni, le carni, e i campi sono dipinti con questo colore, e tutto di forte impasto. Le lacche sono le più fine, come si conosce dall'essersi potute conservare nella loro bellezza fino a' tempi nostri. De' verdi ve ne sono de' bellissimi, che di raro si trovano in altri pittori. Sia poi egli stato povero, o ricco, non è ciò, che più importa; ma dalle opere sue, che vediamo, possiamo certamente giudicare, che egli ebbe una buona educazione, ed è molto verisimile ciò, che dice il P. Orlandi, cioè che il Coreggio fosse educato in ogni sorte di buone arti liberali, come nella filosofia, nella matematica, nella pittura, nell' architettura, e nella scultura ancora; per conseguire le quali praticò coi più rinomati professori di que' tempi. Infatti nelle sue opere insigni si conosce un pensare molto poetico, ed erudito; come fra gli altri ce lo dimostra il quadro dell' educazione di Amore, ove egli ha rappresentato Venere alata coll' arco, come per dimostrare, che la madre dell' Amore, che muove i cuori degli uomini, è la

(a) Annibale Caracci, che più volte fu pagato a un dipresso per le sue opere piuttosto male come il Coreggio, pare che compianga la di lui infelicità, e miseria anche riguardo al paese, ove vivea. Si veda la sua lettera quì appresso al *num. 63*. FEA.

la Venere celeſte; cioè quell' amore, o vogliamo dire ſimpatía della natura (a). E così vi ſono altri eſempj, tanto in ſoggetti ſagri, come in profani, che noteremo appreſſo nella deſcrizione delle ſue opere.

11. In quanto poi alla pittura, e ſcultura, dice il Vedriani (b), che al tempo del Coreggio foſſe in Modena un'accademia, dalla quale erano già uſciti diverſi valenti artefici, tra i quali fu anche Franceſco Bianchi ſopranominato *il Frari*, e Pellegrino Munari, conoſciuto col nome di Pellegrino da Modena. Sotto il ſudetto Bianchi appreſe la pittura il Coreggio, e poi ſotto Andrea Mantegna (c). Nel corſo de' ſuoi ſtudj dovea, ſecondo che ſi conoſce dalle ſue opere, attendere ancora all' architettura, di cui ſi vede, che ne aveva un guſto grandioſo, e bello; e ſecondo il lodevole coſtume di que' tempi, egli ſi applicò primieramente alla ſcultura. Se mai abbia maneggiato lo ſcalpello, o no, non ſi può rinvenire: ma è certo, che egli lavorò di plaſtica, oſſia ſtucco, eſiſtendo in Modena nella chieſa di s. Margherita una depoſizione dalla Croce di Noſtro Signore fatta da Antonio Begarelli ſcultore modeneſe, ed amiciſſimo di lui, nella qual opera il Coreggio fece tre figure di ſua mano (d). Se queſti poi apprendeſſe quell' arte dal Begarelli, o l'apprendeſſero inſieme da altro profeſſore, o pure il Begarelli l'imparaſſe dal Coreggio, non ſi può facilmente determinare: ma è indubitato che quell' opera, dove il Coreggio lavorò, fu delle prime del Begarelli, il quale dopo ne fece molte altre fino all' anno 1555., cioè 21. anno dopo la morte del Coreggio. Scrive il citato Vedriani (e), ed altri appreſſo a lui, che il Begarelli ajutaſſe il Coreggio con fargli i modelli per l'opera celebratiſſima del duomo di Parma (f); onde pare, che piuttoſto ſerviſſe al Coreggio, che altro: coſa, che fa giudicare, che Antonio Allegri allora foſſe un pittore beneſtante; mentre poteva impiegare a queſto effetto uno ſcultore, che in quel tempo godeva la prima riputazione in Lombardia; ed era baſtan-

 te-

(a) Non ſo ſe queſt' argomento poſſa eſſere di molto peſo; ſapendoſi che tanti pittori d'allora, come dei tempi noſtri, ricorrevano ai letterati per l'erudizione, e per le allegorie. FEA.

(b) *Raccolta de' pitt. ſcult. e arch. Modan. più celebri*, *pag. 39. ſegg.* FEA.

(c) Il Tiraboſchi *pag. 243.* nega che ſia ſtato ſcolare dell' uno, e dell' altro, o che al più lo ſia ſtato da fanciullo; eſſendo morto il Bianchi nel 1510., e il Mantegna ſul fin di ſettembre 1506. Ivi ricerca degli altri di lui creduti maeſtri. FEA.

(d) Vedriani *loc. cit. pag. 48.* FEA.

(e) *pag. 50.*, Scannelli *Microcoſmo della pitt. lib. 2. pag. 275.* FEA.

(f) Tutto ciò che ſi dice del Begarelli è anche meſſo in dubbio dal Tiraboſchi *pag. 246. ſeg.*, *e 319* FEA.

temente virtuoso per meritare le lodi di Michelangelo. Non pretendo però con questo di dimostrare, che il Coreggio fosse ricco: pensi pure ognuno ciò, che gli pare; perchè io sono sempre sicuro, che in oggi non vive professore, il quale possa impiegare un buono scultore a fargli tanti modelli per un' opera sì vasta.

12. Sono troppo rare le opere col nome, e colla data del tempo, in cui il Coreggio le dipinse, per poterci assicurare in che età cominciasse a dare opere al publico, e dello stile, che tenne nel principio (a). Solamente vi è un quadro nella galleria di Dresda, che altre volte era a Modena, col suo nome, ma senza data, il quale ci fa conoscere lo stile de' suoi maestri, come dirò altrove. Non vediamo poi opere considerabili, che ci possano indicare per qual via egli uscisse dallo stile secco, ed acquistasse quel grandioso della seconda maniera, e quel graziosissimo, in cui fece poi le sue ultime opere, che lo rendono sempre maraviglioso a tutti i conoscitori.

13. Poichè nessuno finora ci ha detto, nè dato alcun lume sulla parte della vita del Coreggio, che riguarda i progressi dell' arte, siami permesso di proporre delle congetture, che mi si sono presentate alla mente.

14. Si legge, che Pellegrino Munari attirato dalla fama, che sentiva ogni giorno crescere, della eccellenza delle opere di Raffaello da Urbino, desiderasse di apprendere sotto di lui; pensando di abbandonare la patria, dove si trovava, e venirsene a Roma. Nello stesso tempo, che Pellegrino poteva prendere questa risoluzione, il Coreggio pure studiava a Modena, e dovea anch' egli sentire le lodi di Raffaello, e di Michelangelo. Ma che diremo forse, che il Coreggio fosse meno amante dell' arte, meno studioso, e meno desideroso della professione, che Pellegrino? Chi ha osservato le opere del Coreggio non potrà mai dire questo di un uomo, che ne' suoi principj era già superiore a' suoi maestri; che intraprese una mutazione sì violenta, come è quella dal primo al secondo stile; e che poi non contento di essere già uguale a molti grandi uomini, e superiore a tutti quelli, che operavano in Lombardia, abbandonò di nuovo anche questo stile, ed intraprese per mezzo di nuovi studj, e molte ragionate fatiche, quasi una nuova arte di pittura. Dirò

(a) Si veda quì appresso al *num. 56.* FEA.

rò dunque, che credo, che il Coreggio venisse bensì ancor egli a Roma; che vedesse, e studiasse le opere di Raffaello, ma molto più quelle di Michelangelo: essendo però di un genio modesto, indagatore della perfezione dell'arte, non cercasse nè le compagnie, nè di farsi conoscere fra gli altri pittori, nè di soggettarsi ad un solo stile; e che cavasse piuttosto il bello da ognuno, che farsi imitatore di un solo.

15. Mi si risponderà, che non si sa, che il Coreggio mai sia stato a Roma: ma ciò non giova per dimostrare, che effettivamente egli non ci venisse; poichè non di rado succede, che degli uomini non si sa che cosa abbiano fatto, finchè non si sono resi illustri; e in generale si tiene solamente notizia di quei pittori, che hanno operato in Roma, e non di quelli, che solo come forestieri ci sono stati per poco tempo, e solamente per istudiarci. Potrebbe dunque essere stato di questo numero il Coreggio. Diverse altre ragioni le serberò per altro luogo (a).

16. Pare incredibile, che il Coreggio non fosse molto stimato nella sua patria, e ne' paesi vicini; poichè vediamo, che le opere più cospicue si sono appoggiate a lui. In quel tempo vi erano poche cupole, e la prima, che si dipingesse, fu quella di s. Giovanni in Parma, e questa la dipinse il Coreggio, e la terminò nell'anno 1522. (b). Così pure la seconda cupola, che è quella del duomo, fu parimente commessa a lui parecchi anni dopo; mentre fu terminata nel 1530.: onde se non si fosse fatto onore nella prima, e non fosse piaciuta, avrebbero cercato altro pittore per la seconda; poichè non ne mancavano in quei tempi nella vicina Venezia, e nella stessa Lombardia.

17. Scrive poi il Ruta, che il Coreggio, terminata la cupola del duomo, vi ebbe per residuo dell'accordato scudi d'oro 175. in tanta moneta allora corrente, che seco portò a Coreggio sua patria; ed ivi, come sta scritto, oppresso da maligna febre, morì d'anni 40., e mesi 7., e fu sepolto nel chiostro de' padri di s. Francesco.

18. Secondo le sopradette notizie doveva essere molto maggiore la porzione, che il Coreggio aveva già conseguito; poichè

(a) Gli argomenti storici recati nelle note al Vasari nella vita del Coreggio, non si ribatteranno facilmente con queste congetture, alle quali, e ad altre risponde plausibilmente il Tiraboschi *pag. 247. segg.* Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 58. seg.*

(b) La cominciò nel 1520., e probabilmente la compì nel 1523. come arguisco dall'ultimo pagamento fattogli alli 23. gennajo 1524. Ebbe 272. ducati d'oro per tutta l'opera.

chè in un' opera sì grande era certo di bisogno fare più parti del pagamento (a). Essendo dunque così, non fu il Coreggio tanto mal premiato secondo i prezzi di que' tempi, e confrontato con quello, che ebbe Raffaello da Urbino per le insigni opere delle camere Vaticane; essendo stato per quelle stabilito il prezzo di 1200. scudi d'oro per ciascuna stanza; sapendosi pure, che Raffaello fu uno de' pittori fòrtunati, e ricchi (b).

19. Oltre di ciò, che abbiamo detto di sopra, Giorgio Vasari medesimo ci dà notizia, che Antonio Allegri fece due quadri per il duca di Mantova Federico II., per presentarli all'imperator Carlo V. nella occasione della sua incoronazione, che seguì in Bologna nell'anno 1530. Ora se il Coreggio in quel tempo non fosse stato stimato per un professore grandissimo, quel duca di Mantova, signore molto illuminato, il quale teneva alla sua corte Giulio Romano, e che sapeva bene, che l'imperatore teneva alla sua Tiziano, non avrebbe mai voluto impiegare il Coreggio in simile occasione; ma avrebbe potuto valersi di Tiziano, di Giulio Romano, o di Michelangelo, se non avesse stimato quasi più raro pittore, e singolare il divino Coreggio. Onde conchiudiamo, che quantunque le notizie della vita del Coreggio sieno incerte, è sempre sicuro, che egli apprese in gioventù tutto quello, che si può apprendere con un' ottima educazione; e che i suoi quadri sono produzioni di uno spirito delicato, elevato, e ornato; poichè chi sa l'arte, o solamente la conosce un poco, converrà, che senza le proprietà sudette il Coreggio mai non avrebbe potuto eseguire opere tanto insigni.

20.

(a) Il Coreggio chiese 1200. ducati d'oro: glie se ne volevano dare 1000.; ma poi fu convenuto per 1100. per il solo lavoro, oltre i ponti necessarj, 100. ducati d'oro in foglio per la doratura, i colori, l'ultima smaltata, calcina da serbare, e una stanza per li disegni. L'obligo fu fatto alli 3. novembre 1522. per gli atti di Stefano Dodi. Alli 29. novembre 1526. ebbe 76. ducati per compimento di 275. prima paga a quarteria: alli 17. novembre 1530. ne ebbe 175. per l'intiera sodisfazione del secondo termine. Si ha poi la seguente notizia nel libro della fabrica della cattedrale all'anno 1549. fogl. 13.: *Devono gli eredi ai Maestro Antonio pittore da Coreggio lire 140. imperiali, che esso ebbe di più quando morì, per opere imperfette lasciate nella cuppula dipinta nella chiesa maggiore di Parma, come costa da istrumento rogato dal sig. Stefano Dodi sotto il dì 14. novembre 1522.* Da questa notizia si rileva, che il Coreggio non finì il lavoro della cupola, e che ne ebbe il pagamento anticipato. FEA.

(b) Il Coreggio non fu mal pagato, ma neppur fu pagato splendidamente. Dai molti pagamenti fatti ad altri pittori o di poco, o di molto inferiori a lui che contemporaneamente, o poco dopo hanno lavorato in Parma, si vede che presso a poco furono pagati nello stesso modo, e taluno meglio. Bernardo Gatti, detto il Sojaro, che fu uno de' piu bravi di lui scolari, ebbe 1400. scudi d'oro per dipingere la cupola grande dell'oratorio della B. Verg. della Steccata, che era piu piccola di quella della cattedrale. Della stessa proporzione erano i prezzi accordati a Girolamo Mazzuoli. Ebbe 400. scudi d'oro del sole per dipingere la nicchia, fascia, ed altre cose nel detto oratorio, rappresentandovi la Natività di Gesù Cristo. Si vedano anche le aggiunte in fine di queste Memorie. FEA.

20. Se il Coreggio non fu ricco, dovette avere il cuore magnanimo per dipingere, com' egli fece, senza alcun risparmio: e finalmente è troppo chiaro, che egli arrivò anche ad essere onorato, e stimato, come lo dimostra ciò che abbiamo detto. Onde poco importa e della sua nascita, e se egli fosse povero, o ricco; essendo certo, che egli fu pittore grande al pari di chi si fosse; e che colle sue opere ci sprona a seguitarlo. Intanto ho posto quì appresso le opere più note uscite dalla sua mano; e benchè ve ne sieno, e possano esservene molte altre, è sempre maraviglioso il considerare, come mai in una vita sì breve potesse farle con tanto amore, e studio, e così terminate; il che lo rende inimitabile: e pare, che per considerar solamente composizioni tanto ben ragionate, non basterebbe il tempo, che egli ha vissuto.

CAPO III.

21 In Francia vi erano diversi quadri del più bello stile del singolare pennello del Coreggio; tra gli altri, quelli, che acquistò il duca d'Orleans reggente di Francia dagli eredi del duca di Bracciano di Roma. Questi erano que' celebri quadri, che il duca di Mantova fece fare dal Coreggio per regalare all' imperatore Carlo V., come in fatti eseguì; e sono una Leda, una Danae, e la Io. Dall' imperatore furono portati nel palazzo regio di Praga; e di là nella famosa guerra di trent' anni, essendo stata assediata, e saccheggiata quella città dagli eretici, e tra gli altri dagli Svezzesi sotto il comando di Gustavo Adolfo, furono anche questi quadri presi da essi, e mandati in Svezia. Ma essendo morto quel sovrano nella stessa guerra, i quadri non furono colà conosciuti fino al tempo della minorità della regina Cristina, per l'accidente, che essendo arrivato in Svezia un ambasciatore, o altro signore, che ne era informato, ne dimandò, e ne fece ricerca: e infatti furono rintracciati per ordine della stessa regina, e ritrovati in una parte negletta della scuderia: ed essendo li due, cioè la Danae, e la Leda, in tela, servivano per turare certe finestre. Ritrovati dunque, furono accomodati, e tenuti da quella regina nel pregio, che meritavano. Essendo poi questa sovrana venuta a Roma, se li portò seco tra le cose sue più preziose, ed ottenne dal Pontefice la preven-

ventiva licenza di poterli ſempre eſtrarre da queſto ſtato; onde non ſi potè poi impedirne l'eſtrazione. Dopo la morte di quella regina reſtarono queſti quadri in potere di don Livio Odeſcalchi con molti altri, e ſtatue antiche, e moderne: le quali coſe queſto ſignore, come molto dilettante, le tenne in gran pregio finchè viſſe; ma dopo la ſua morte furono venduti tutti i quadri al ſudetto duca d'Orleans, e le ſtatue al re di Spagna Filippo V. (a).

22. Ma per tornare agli ſteſſi quadri, dirò che quello rappreſentante la Leda, è piuttoſto un' allegoria, che direttamente la favola. La figura principale in mezzo al quadro rappreſenta in fatti una femina con un cigno tra le ginocchia, ſtando eſſa a ſedere vicino all'acqua di modo che tiene un piede ancora nella ſteſſa acqua, che le copre le dita. Il cigno ſembra volerſi accoſtare alla bocca della femina; e ſomigliando queſta figura alla favola di Leda, e di Giove trasformato in ſimile animale, è ſtato ſempre chiamato queſto quadro col nome di Leda. Più in là ſi vede una giovinetta, che fanciulla non formata ancora, con aria d'innocenza ſi vuol difendere da altro cigno, che ſembra eſſerle attorno, mezzo nuotando ſull' acqua, che cuopre anche le gambe alla giovinetta. Accanto ad eſſa vi è un' altra giovine formata di età matura, che ſta in atto di farſi mettere la veſte da una ſervente, e nello ſteſſo tempo guarda appreſſo ad un cigno, che vola nell' aria, e ſembra partito da lei, e nel guardarlo moſtra nel volto un' allegrezza, e ſodisfazione. Più lontano, e mezzo naſcoſta tra certe alture della terra, ſi vede una mezza figura di donna d'età avanzata, veſtita, e colla faccia dolente, e coll' azione eſprime lo ſtato di dolore. Dall'altra parte della figura principale ſi vede un Cupido grande, che con bella grazia ſuona una lira all' antica, e due Amorini, che di certe corna hanno fatto ſtrumenti, che ſtanno ſuonando: tutto eſpreſſo con quella ſomma grazia propria ſolamente del Coreggio. Il ſito dimoſtra una ſpecie di ſelva piena di frondoſi alberi di varie ſpecie, e tutto il davanti del quadro è occupato da una limpida acqua, che pare una ſpecie di laghetto, che ſi va slontanando ſopra una delle parti del quadro, dove ſi vedono le ſudette femine. Onde il tutto re-

(a) Il Muſeo Odeſcalchi fu pagato da Filippo V. 25000. doppie, che fanno circa 75000. ſcudi, come gia notai alla *Storia delle arti del dis. Tom. II. lib. VII. cap. II. §. 28. pag. 48.* Fea.

resta amenissimo, e sembra veramente una poesia dipinta, che abbia per oggetto i varj modi, e tempi de' godimenti amorosi (a).

22. L'altro quadro della Danae rappresenta chiaramente quella favola, ma non ostante figurata con bellissimo spirito poetico. Si vede la giovine graziosamente posta sul letto quasi a sedere; e un Cupido grande, o sia Imeneo, che ajuta a sostenere un lembo del lenzuolo, che le cuopre il grembo, ove ella riceve la pioggia d'oro, in cui si è trasformato Giove. Coll' altra mano le porge, e mostra la bellezza di quelle gocce, che ella riguarda con una specie di fissazione, e voluttà molto espressiva. A' piedi del letto stanno due Amorini in piedi, che scherzando fanno prova sopra una pietra di paragone, l'uno stropicciando una di quelle gocce d'oro, e l'altro la punta della sua freccia, e sembra questo di un carattere più maschile dell' altro: onde pare che il Coreggio abbia voluto significare, che l'amore è cagionato dalla freccia, e il contro amore dall' oro.

23. Questo quadro è tutto grazia, e il giovinetto Imeneo ha la più bella fisonomia, che si possa desiderare, con una eleganza, a cui nessun moderno è mai arrivato. Il chiaroscuro è sorprendente; ed avendo quasi tutto sbattimentato il corpo, ciò non ostante resta così lucido, e riflessato, che l'occhio pare che non si accorga dell' ombra tuttochè sia forte: ma questo stesso dà tanto maggior rilievo alle cosce, che ricevono il lume, particolarmente quella della sinistra parte, che effettivamente fa sembrare la figura spiccata. La testa della Danae è fatta ad imitazione della Venere de' Medici, ed ha la stessa capigliatura. Solamente il Coreggio vi ha aggiunta l'espressione necessaria al soggetto, ed un carattere più giovanile (b).

24. Il quadro della Io è anch' esso bellissimo (c). Il Coreggio ha rappresentato questa figura a vedersi di schiena, forse per evitare il troppo scandaloso, che sarebbe stato, il veder Giove in quell' atto indecente: e se non lo avesse fatto, come lo fece, quasi trasformato in nube, avrebbe in ogni altro modo tolto la grazia alla figura della femina; onde non è possibile pensar meglio questo soggetto. Nulla dirò della perfezione della espressione, la quale pur troppo perfettamente è signi-

(a) Oltre le diverse copie, che si vedono di questa pittura, vi è la stampa intagliata di buon gusto dal du Cange. MENGS.

(b) Anche di questa pittura vi è la stampa gustosa del sudetto du Cange. MENGS.

(c) Di questo vi è una buona stampa intagliata. MENGS.

ficata nel più forte moto della libidine tanto nella testa, e in una mano, come ne' piedi, reni, e in tutte le parti, che si vedono. Ma dopo aver compito al dovere di pittore, il Coreggio ha ancora aggiunto il pensiere poetico, di farvi un cervo, che in atto di bere mostra tutta l'ansietà di sodisfare l'ardore della sete; con che ha maggiormente dato ad intendere la sete, e l'ardore della libidine (a).

25. Oltre di questa, vi è chi dice, che nella stessa raccolta di don Livio Odescalchi vi era altro originale di minor grandezza. Un' altra replica è anche nella galleria imperiale di Vienna, con altro di uguale grandezza, che le serve di compagno, e rappresenta il ratto di Ganimede; opera piena di grazia, con un paese molto bello nel basso, che veramente esprime al naturale una veduta come dalla cima di un erto monte, dove tutti gli oggetti, che si vedono, restano lontani. Vi ha il Coreggio figurato il cane di Ganimede, che pare veramente distendersi in alto; con che mostra la volontà di seguitare il padrone con tutta l'ansietà (b).

26. Questi famosi quadri del Coreggio sono stati rovinati; poichè il padre del presente duca d'Orleans li fece tagliare a pezzi per causa dell' oscenità loro, e volle essere testimonio di vista che fosse abbruciata la testa della Io, per essere troppo espressiva: ma i pezzi del resto furono conservati dal signor Carlo Coypel suo pittore, che morì primo pittore del re; e dopo la sua morte furono riuniti insieme, e rifatta la testa alla meglio che si potè da un pittor francese. Fu poi il detto quadro venduto ad un ricco finanziere, e dopo la sua morte fu acquistato per buona somma da S. M. il presente re di Prussia. Dicesi, che la Leda, o sia allegoria d'Amore, abbia avuta la stessa sorte (c). Se la Danae è tuttavia conservata, è almeno tenuta tanto nascosta, che i forestieri non arrivano a vederla.

27. Un altro quadro evvi d'un Cupido in età di adolescenza veduto di spalle, che si taglia, o fabrica l'arco da un pezzo di legno, che tiene appoggiato sopra due volumi, grande al naturale; e più indietro vi sono due fanciulli in mezze figure, che stanno come lottando, e l'uno ridendo, e l'altro piangen-

(a) Ne possiede una buona copia il sig. cav. d'Azara. FEA.

(b) Di questo quadro vi è parimente la stampa intagliata dallo stesso incisore. MENGS.

(c) L'uno, e l'altro stanno nel palazzo del detto sovrano a Sans-souci, come si legge nel foglio stampato, in cui sono notati tutti i quadri di quella galleria. FEA.

gendo; e pare, che figurino l'amore, e contro amore, o sia l'amore attivo, e passivo (a).

28. Nella stessa raccolta vi è altro quadro, che pur venne dall'eredità di don Livio Odescalchi, che per esser simile ad un altro, lo descriveremo appresso. Frattanto diremo solamente, che egli rappresenta una Venere con Mercurio, il quale insegna a leggere a Cupido.

29. Nella raccolta del re Cristianissimo vi è un quadro, che rappresenta lo sposalizio di s. Caterina, di poco più di mezze figure grandi al naturale, con un s. Sebastiano, di cui vi si è figurato il martirio in lontananza, come ancora quello della santa. Questa pittura è sempre stata stimata molto, come si può conoscere dalle molte copie, che ne sono state fatte anche da valentuomini. Questo quadro cogli altri due seguenti furono regalati dal cardinale Antonio Barberini all'emo Mazzarini, con un'altra Venere dormente. I primi tre sono in oggi nel gabinetto del re di Francia; e la Venere dormente sarà forse la medesima, che altri credono Antiope, esistente nel palazzo reale (b).

30. Venendo alla descrizione dei sudetti due quadri, essi sono rarissimi per essere dipinti a tempra, ed in tela, colle figure di circa quattro palmi d'altezza. Entrambi sono simbolici, ossia poetici; avendo per oggetto uno la Virtù eroica, l'altro i Vizj. Nel primo il Coreggio ha figurato la Virtù eroica sedente in mezzo armata. Da una parte le sta una figura, che in uno stesso tempo rassembra la Giustizia, la Fortezza, la Prudenza, e la Temperanza; essendo rappresentata colla spada, la pelle di lione, il freno, ed un serpicciuolo nell'acconciatura de'

 ca-

(a) Avverte monsig. Bottari nelle note al Vasari nella vita del Mazzuoli, detto il Parmigianino, *Tom. IV. pag. 150.*, e nella vita del Carpi, *Tom. V. pag. 318.*, che questo quadro sia creduto dagl'intendenti opera del detto Parmigianino, non del Coreggio; e che in quello esistente in Francia, nominato da Mengs, non vi sono i due fanciulli; ma bensì in altra replica, o originale, che si conserva nella galleria imperiale a Vienna. Altra simile o replica, o altro che sia, la possedeva in Roma il sig. Benucci, mercante di quadri; e un'altra ne ha in Firenze il sig. colonnello Cerratani. Il Vasari nella citata vita del Parmigianino *pag. 150.* lo da per opera di questo pittore, e lo descrive ne' seguenti termini, coi quali si supplirà ciò, che ne dice Mengs. „ In questo medesimo tempo fece al cavalier Bajardo, gentiluomo parmigiano, e suo molto famigliare amico, in un quadro un Cupido, che fabbrica di sua mano un arco, a' piè del quale fece due putti, che sedendo, un piglia l'altro per un braccio, e ridendo, vuol che tocchi Cupido con un dito; e quegli, che non vuol toccarlo, piange, mostrando aver paura di non cuocersi al fuoco d'Amore „. Anche il sig. Ratti *pag. 46.*, e il P. Affò nella vita del Parmigianino *pag. 83.* rilevano, che quest'opera appartenga a lui. FEA.

(b) Per tale è descritta nel *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg*, al *num. 85. pag. 22. Paris 1777.*, ove si dice: *Jupiter transformé en Satyre, regarde Antiope endormie.* Vi si nota l'altezza di 5. piedi, 9. pollici, e la larghezza di 3. piedi, e 9. pollici. FEA.

capelli. Dall'altro lato ſta una figura con un compaſſo in mano, miſurando ſopra un globo, e indicando coll'altra in alto, che pare ſignifichi in una ſola figura le Scienze; cioè la cognizione delle coſe terrene, e delle celeſti. Di ſopra vengono volando alcune figure di giovinette, una come la Vittoria per incoronare la Virtù; l'altra come la Fama per paleſarla. Tutte le teſte ſono maraviglioſe per la ſomma grazia; e non meno grazioſi ſono tutti i moti delle figure. Di queſto ſteſſo quadro vi è una replica non terminata, parimenti a tempra, che ſi conſerva in Roma nella galleria Doria Panfili. Era in Roma anche un altro quadro ottangolare, pure del Coreggio, dipinto a olio, in cui erano ripetute le due figure della Scienza, e della Virtù, complicate; ove in mezzo fra di eſſe era ſtata dipinta un'arme, o ſtemma, come ſi vede ancora per la groſſezza de' colori, con certe ſtelle; ma poi vi era ſtata dipinta ſopra una lontananza. Fu comprato da un mercante di Berlino, dove fu mandato. L'altro, compagno del ſudetto della Virtù, ſignifica l'uomo vizioſo, e ſenſuale tormentato dalle ſue paſſioni, cioè luſingato dalla Voluttà, legato dalla Conſuetudine, e rimproverato dalla Sindereſi (a).

31. Diceſi ancora, che ſi conſervi a Parigi nel palazzo reale un quadretto, che dicono eſſere ſtata un' inſegna di olteria, dove è dipinto un mulattiere co' ſuoi animali, e che ſia ſicuramente del Coreggio.

32. Tra le opere, che l'eccellente pittore da Coreggio dipinſe a Parma, pare che la prima foſſe quella della chieſa di s. Giovanni de' padri Benedettini, ove egli dipinſe a freſco la cupola, e li quattro pieducci, come anche la tribuna ſopra l'altar maggiore. Queſta cupola è ſenza lanternino, oſſia apertura in mezzo, nè ha fineſtra alcuna. Vi ſi rappreſenta Noſtro Signor Gesù Criſto in gloria ſoſpeſo in aria nel mezzo della cupola, colli dodici apoſtoli, che nel più baſſo ſtanno aſſiſi ſopra nuvole. Queſti ſono rappreſentati tutti ignudi, di uno ſtile tanto grazioſo, e grande, che oltrepaſſa i limiti; il che non oſtante, le forme ſono molto belle, ed hanno ſervito di modello ai Caracci; e particolarmente ſi vede nelle opere di Lodovico, che egli ſi propoſe d'imitarle (b). Queſt' opera fa anche ſoſpettare a chi ben

(a) Queſti due quadri della Virtù, e de' Vizj ſono inciſi da Picart il Romano nel gabinetto del re di Francia, e danno ſufficiente idea degli originali. MENGS.

(b) Si veda qui appreſſo al *num. 63*. FEA.

ben la considera, che il Coreggio abbia vedute le opere del gran Michelangelo.

33. I quattro pieducci rappresentano i quattro evangelisti coi quattro dottori della chiesa. In ogni angolo vi è uno de' primi con un dottore. In questi sembra, che il Coreggio abbia voluto attenersi ad uno stile, che tiene del Raffaellesco, come si conosce nello stile semplice de' panni, ed ancora nelle attitudini, e gesti; avendo anche impiegato la stessa azione del Socrate nella Scuola d'Atene, e di un ascoltante in un arazzo di Raffaello, che rappresenta la predica di s. Paolo nell' Areopago; come chi non può vedere l'opera del Coreggio potrà prenderne qualche idea dalle stampe intagliate dal Giovannini.

34. Molto più apparisce dello stile Raffaellesco un s. Giovanni dipinto a fresco sopra la porta della sagristia di quella chiesa; e particolarmente nel carattere della testa, la quale se si trovasse sopra un pezzo di muro sola, ogni intendente la giudicherebbe piuttosto di Raffaello, che del Coreggio.

35. La tribuna, che altre volte era dipinta dal Coreggio, fu gettata a terra, volendo i religiosi crescere la lunghezza del coro: ma trovandosi allora Annibale Caracci in Parma fecero fare delle copie della stessa grandezza da lui, e sopra di queste fu di nuovo dipinto il muro da Cesare Aretusi (a). Queste copie, che furono comprate dalla casa Farnese, sono state poi portate a Napoli, e si conservano a Capo di monte. Il gruppo principale, che rappresenta Nostra Signora incoronata da Gesù Cristo, fu tagliato dalla fabrica, e si conserva originale nella libreria dell'infante duca di Parma. Altri pezzi della stessa opera si trovano sparsi in mano di diversi dilettanti, e ne sono tre pezzetti in Roma presso il sig. marchese Rondanini, che veduti da vicino fanno stupire nel considerare con qual intelligenza, valore, e facilità sono eseguiti. Quella cupola, secondo il Ruta, fu terminata nell' anno 1522.

36. Nella stessa chiesa di s. Giovanni, dentro la quinta cappella a mano destra si ammirano i due quadri laterali: quello a man dritta, guardando l'altare, rappresenta il martirio di s. Placido, e di s. Flavia con altri santi martiri; e benchè tutto il quadro sia bellissimo, l'espressione della testa della santa

(a) Fu fatto l'accordo di questa pittura per 200. scudi d'oro il dì 27. d'agosto 1586, e ne fu sodisfatto li 15. luglio 1587. intieramente. Aveva inoltre le cibarie, e abitazione, come si legge nell' istrumento d'accordo, fatto per gli atti di Pietro Arzoni. FEA.

ta è tanto eccellente, che attira la viſta de' riguardanti; poichè nell' atto ſteſſo, che il manigoldo le immerge uno ſtocco nel petto, ella guarda così amoroſamente il cielo, che pare conſolarſi del martirio. Dirimpetto vi è Noſtro Signore morto, colla Madonna, che ſi ſviene, ſoſtenuta da s. Giovanni; e la Maddalena a' piedi del Signore in aria di piangere, con tanto bella eſpreſſione, che non ſi può vedere coſa più bella. Ma nella Madonna ſi conoſce, che eſſa prova tutto l'affanno della morte. Queſti due quadri ſono dipinti in tela di tovaglia, molto ben coloriti, di gran forza, e bell'impaſto, e pajono fatti dopo la cupola, e di uno ſtile più delicato; ma tuttavia non ſono così terminati, e ricercati, come le altre opere, che ſono in Parma. Ciò non oſtante pare, che i Caracci abbiano fatto gran caſo di queſto quadro, avendone preſi dei penſieri Annibale nelle diverſe Pietà, ch'egli ha dipinto; e in generale ſembra, che ſi ſieno più tenuti a queſto ſtile, che a quello più ſublime del Coreggio, per eſſer queſto più facile ad imitare, ma alquanto pallido, e foſco.

37. Nella chieſa di s. Sepolcro, de' Canonici Regolari Lateranenſi, nella prima cappella entrando, a mano ſiniſtra, ſi vede il quadro dell' altare dipinto in tavola dal Coreggio, di bella, e terminata maniera, rappreſentante un Ripoſo nel viaggio, o pure nel ritorno dall' Egitto: e ſiccome la Madonna tiene in mano una ſcodella, è conoſciuto queſto quadro ſotto il nome della Madonna della ſcodella (a). Il Coreggio ſoleva ſpeſſo impiegare delle idee poetiche tanto ne' ſagri, che ne' profani ſoggetti: onde in queſto ha fatto una figura, che non è di angelo, la quale verſa nella ſcodella della Madonna l'acqua da un vaſo: e pare che con queſto abbia voluto eſprimere come perſonificata la fontana, ſenza però farvi direttamente una Ninfa. Nell' ultimo termine del quadro ha poſto in piccolo luogo un angelo, che ſembra legare l'aſino, ma con tanta grazia, e gentilezza, che è fin troppo per quell' uffizio (b).

38.

(a) Queſto quadro è nominato da Annibale Caracci nella lettera, di cui ſi parla quì appreſſo, ove non ſo perchè monſig. Bottari abbia notato: *Tavola di Raffaello in s. Giovanni in Monte*. Il Caracci parla ivi di quadri del Coreggio, non di Raffaello. FEA.

(b) Queſto prodigioſo quadro fu rovinato tredici anni fa (l'anno 1768.) da uno ſpagnuolo garzone di pittore, il quale, ottenuto con impegno il permeſſo di copiarlo, gli diede una sì barbara lavata, che appena laſciò colore ſu la tavola. AZARA. Quegli fu il ſig. Bernardo del Barranco, diſcepolo di Mengs, il quale volle lavare il quadro per ſuggerimento del P. Ab. Cileri, che allora governava quel monaſtero. La coſa non riuſcì con quella felicità, che ſi luſingavano; onde il quadro patì di molto, dando il colore in cenerino; ma il noſtro autore, che paſsò a Parma dopo qualche tempo, lo fece in qualche maniera ritornare con dei

38. Nella chiefa della Santiffima Annunziata, a lato della porta a man finiftra, vi è dipinto a frefco il miftero dell'Incarnazione, molto patito; e tanto più che quefto quadro fu dipinto in altro luogo; ma effendo rovinato il muro, fu trafportato quivi: ed in quefti cafi al folito le opere a frefco dal nuovo umido, e dal fale della calce prendono una fpecie di tartaro, che le fa parere fvanite.

39. Nella chiefa della Madonna della Scala vi è del Coreggio il quadro dell' altare a frefco della Madonna col Bambino in grembo, mezza figura, ma molto affumicato.

40. Nella chiefa di s. Antonio del fuoco vi era altre volte il celebre quadro, capo d'opera del Coreggio, che oggi fi ammira nella reale accademia. Quefta ftupenda opera non può effere più lodata da alcuno, che le faccia più onore delle lodi, che ne fa un gran pittore, come è Annibale Caracci, di cui fi conferva una lettera publicata da monfignor Bottari fra le pittoriche (a). Ciò non oftante, quefto quadro muove tanto gli affetti, che non fi può non parlarne fenza far violenza a sè medefimo. Quefto quadro è di quelli molti, che fi vedono fatti per divozione di qualche perfona, con diverfe figure facre accoppiate fenza che formino foggetto, e fatto ftorico. Non fi devono perciò accufare in quefto i pittori, nè i divoti, che loro gli hanno commeffi; non effendo tali quadri da confiderarfi come anacronifmi; poichè rapprefentano fpecie di vifioni di quei perfonaggi facri, verfo de' quali ha il divoto particolar divozione. In quefta tavola dunque è rapprefentata con fomma eccellenza Noftra Signora con Gesù Bambino. Da una banda vi è s. Girolamo con un libro come fe prefentaffe a Gesù i fuoi fcritti: tra il fanto, e il Bambino vi è un angelo in atto di additare in quel libro qualche paffo della Scrittura, parlando con Gesù in aria ridente. La figura di s. Girolamo è in tutto belliffima; ed effendo rapprefentato nudo, folo con una fpecie di fafcia di color paonazzo, ed un panno di color roffo, lafcia vedere la fpalla, ed il braccio deftro nudo, come anche la gamba: e tutte quefte parti fono perfettamente ben difegnate, ed intefe di anatomia, e di un colorito maravigliofo. Dall' altra banda vi fta s. Maria Maddalena, che colla mano deftra prende il piede finiftro al Bam-

ritocchi. In appreffo daremo due lettere fcritte da lui a quefto fuo fcolare mentre ftava in Parma a copiar delle opere del Coreggio. FEA.

(a) *Tom I. pag. 86.* in data di Parma 18. aprile 1588. FEA.

Bambino, e si volta colla testa, come in atto di accarezzarlo, e volerlo baciare, ma con tanta grazia, che il Coreggio solo poteva immaginarla. Dietro a questa vi è un putto, che guarda in un vasetto, mostrando di odorarlo, per significare il solito attributo della santa, che è il vaso d'unguento. Questa pittura è tra le bellissime del Coreggio quasi la più bella; e solamente sono paragonabili ad essa la Maddalena in piccolo, e la celebre Notte, di cui parleremo appresso. Ma tornando a questa, essa è dipinta d'un impasto, e di una grossezza di colore, che non si vede in altre pitture; e nello stesso tempo conserva una pulizia, che è difficilissimo ad unire insieme con tanto colore. Quello che è più maraviglioso in questo genere di dipingere impastato, è la varietà delle tinte, ed il vedere tutte queste come se i colori non fossero posti col pennello, ma fusi insieme a guisa di cera sul fuoco. Abbenchè questo quadro sia generalmente bellissimo, come si è detto; pure la testa della santa supera anche tutto il rimanente del quadro: e si può dire, che chi non lo ha veduto, non sa ancora fin dove possa estendersi l'arte del dipingere; perchè vi è la precisione, e l'espressione di Raffaello, le tinte di Tiziano, e l'impasto di Giorgione, e quel caratteristico, e vero, che si vede nelle piccole varietà di forme, e di tinte ne' ritratti del Vandeyck, il piazzoso di Guido, ed il gajo di Paolo Veronese. Ma tutto questo è presentato agli occhi con quella tenerezza, della quale fu solo capace il divino Coreggio, e che nessun altro arrivò mai a fare; nè dopo di lui si trovò chi lo sapesse nè imitare, nè copiare; poichè anco le copie di questo quadro fatte da valentuomini sono tutte come il fuoco in paragone del sole, per chi veramente sa conoscere le bellezze dell' originale.

41. Nella stessa città di Parma dipinse il Coreggio la cupola del duomo, ove rappresentò l'Assunzione di Nostra Signora. Questa cupola è veramente la più bella, che sia stata dipinta prima, e dopo del Coreggio; ma ora resta tanto affumicata, e guasta, che solamente se ne travede l'eccellenza (a). Essa è ottangolare; ma i suoi angoli si perdono a misura, che si alzano. Resta serrata, come senza lanternino; e in luogo di tale apertura vi è dipinto anche violentemente scorciato Gesù Cristo in atto di venire incontro alla Madonna Assunta. Più basso si vedono

(a) Si veda quì appresso la lettera dell'autore in data dei 4. maggio 1774. da Torino. FEA.

dono affollati molti ſanti, e ſante, tutti ſcorciati a maraviglia. Alquanto più baſſo ancora vi è il gruppo principale della Madonna, che viene aſſunta da molti angeli, che le ſoſtengono i panni, e da ambe le parti ve ne ſono altri, che ſuonano varj ſtrumenti. Ma tutto queſto empie ſolamente circa la metà ſuperiore di tutta la cupola. Nella parte più baſſa vi ſono fineſtre di forma quaſi rotonda: perciò il Coreggio ha finto una ſpecie di zoccolo, che gira tutto intorno. Alquanto in lontananza è laſciato luogo da potere ſtare tra le fineſtre gli apoſtoli, che ha figurati ad uno, e a due aggruppati. Benchè diverſi vengano ſopra la linea degli angoli, ſono eſſi così bene ſcorciati, e diſpoſti, che non reſtano ingrati alla viſta; ma pajono piantati perpendicolarmente ſopra il cornicione. Sopra il detto zoccolo poi vi ha diſpoſto de' giovani a guiſa di angeli, ma ſenza ali, che accendono de' torcieri; altri ſtanno con incenſieri, ed altri con vaſi, di modo che queſti legano la compoſizione colla parte ſuperiore; ed eſſendo queſti, e tutti gli altri angeli di proporzione aſſai minore degli apoſtoli, e della Madonna, come conviene a giovinetti, ed anco in maggior diſtanza, fa il tutto inſieme una mirabile varietà di grandioſo, e di gentile. Nei quattro pieducci poi, o ſiano angoli, ha figurato, che l'architettura faceſſe a guiſa di una gran conca, che contribuiſce mirabilmente al buon effetto; poichè egli ha ſuppoſto il lume da alto, proveniente dalla finta apertura della ſteſſa; e così vi reſta una gran parte di quelle conche ombreggiata nella parte ſuperiore; ed eſſendo al contrario le figure illuminate da alto, la parte luminoſa di queſto ſi oppone all' ombroſo del campo. In queſti angoli ſono figurati i quattro protettori della città, cioè s. Tomaſo, s. Ilario, s. Bernardo degli Uberti, e s. Giambattiſta, ſedenti ſopra le nuvole, accompagnati da angeli, che parte li ſoſtengono, ed altri ſcherzano coi loro attributi. In tutta queſt' opera, e particolarmente ne' quattro pieducci, vi è tutta la grazia immaginabile, e la maggior intelligenza del chiaroſcuro. Conſiderandoſi poi che queſta grand' opera è dipinta a freſco, ſi rende anche più maraviglioſa ai profeſſori intendenti. Si ſa, che il Coreggio fece tutti i modelli di rilievo per fare queſt' opera; e che in queſta parte l'aſſiſteſſe il ſuo amico Begarelli; unico mezzo, con cui ſi poteva eſeguire una tal opera. Per quanto ſi ſappia, è l'ultima, che egli eſeguì; e nello ſteſſo tem-

po quella, che lo fa conoſcere per un profeſſore ſingolare, ed uno de' capi dell' arte.

42. In Modena vi erano altre volte dei teſori del Coreggio; ma furono venduti tutti i migliori quadri della galleria di quel ſereniſſimo duca al defonto re di Polonia Auguſto III., il quale acquiſtò il numero di cento quadri per la ſomma di ducento trenta mila zecchini fatti coniare a poſta in Venezia. Tra queſti vi erano ſei pezzi (a), cinque de' quali ſono le più belle opere del divino Coreggio; e l'inferiore è non oſtante rariſſimo per eſſere l'unico quadro, che ſi ſappia, della prima maniera del Coreggio. E' di uno ſtile ſecco, il quale fa conoſcere veramente il tempo, in cui egli nacque, e lo ſtato, in cui trovò la pittura. Queſta è una tavola grande colle figure al naturale, rappreſentante la Madonna col Bambino a ſedere ſopra una ſpecie di trono, in mezzo ad una architettura d'ordine jonico, di un carattere aſſai grandioſo, con un finto arco aperto, dentro al quale ſta la Vergine con un poco di gloria con teſtine di putti, e due putti intieri, figurando angeli, ma tutti ſenza ali. Da un lato ſi vede s. Giambattiſta, e s. Caterina vergine, e martire, e dall' altra banda i ss. Franceſco, ed Antonio di Padova. Queſt' opera, che ſi vede conſervatiſſima, è di molta forza, benchè alquanto tagliente ne' contorni: reſta ciò non oſtante ben dipinta, e morbida nelle parti interiori delle figure. Il colorito è vero, e ſuccoſo, di uno ſtile tra quello di Pietro Perugino, e quello di Leonardo da Vinci; ed in iſpecie la teſta della Madonna ha il carattere ſomigliantiſſimo a queſt' ultimo, particolarmente in quel riſetto della bocca, e delle guance. Le pieghe hanno alquanto dello ſtile del Mantegna; cioè di quel modo di faſciare le membra, meno ſecche peraltro, e più grandioſe. La compoſizione contiene tutte le buone ragioni di varietà, e di contraſto; ed in ſomma, ſe egli non aveſſe mutato ſtile, ſarebbe ſempre reſtato uguale di merito al Ghirlandajo, al Bellini, al Mantegna, e a Pietro Perugino: ma egli oſcurò e queſti, e il ſuo primo ſtile col grande aumento di buon guſto, con cui accrebbe la perfezione ſua, e dell' arte. Pare però che il Coreggio non abbandonaſſe a poco a poco lo ſtile ſecco, ma piuttoſto che lo laſciaſſe iſtantaneamente. Donde ciò ſia provenuto non ſi può ſapere con certezza; ma in altro luogo eſporrò le mie congetture. 43.

(a) Queſti non poſſono aver guadagnato punto colla vernice, che vi è ſtata data ſopra. Fea.

43. Della ſteſſa raccolta è ancora un ritratto di mezza figura dipinto in tavola, di un uomo, che tiene un libro. Mentre ſtava a Modena fu conoſciuto ſotto il nome del *Medico del Coreggio*. E' molto bello nel colore, ed impaſto; ma io ſto per credere, che ſia dipinto circa il tempo dell'opera di s. Giovanni, quando egli era meno ſtudioſo, e diligente nel ricercare le forme piccole, e quella varietà di tinte, che acquiſtò dopo. Se ſi voleſſe darne una idea, ſi potrebbe paragonare collo ſtile di Giorgione, ma più pallido, e men buono di colore; bensì di uguale impaſto, ſe non un poco maggiore, e più pulito. Vi è ancora la tavola conoſciuta ſotto il nome di s. Giorgio, che parimente eſiſte nella galleria di Dresda fra i quadri ſudetti, nella quale ſi ravviſa la ſomma diligenza, e ſtudio, che impiegò il Coreggio per ſempre più avanzarſi nell' arte. Forſe è quella, di cui parla il Vaſari, che egli fece per Modena. Eſſa fu fatta per la confraternita di ſan Pietro Martire di quella città, ed aveva l'architettura intorno dipinta in corriſpondenza di quella, che rappreſenta dentro al quadro, come lo dimoſtra un diſegno originale del Coreggio, che conſervaſi in Parigi preſſo il ſig. Pietro Mariette. Queſto quadro è di una ſtraordinaria finitezza, e morbidezza inſieme, e di un grande impaſto, e riſcuro; ma il tutto inſieme è grandioſiſſimo. La compoſizione è tutta interrotta: le figure di belliſſimo movimento, e il diſegno di un carattere grandioſo: i panni ſono ſtudiatiſſimi, e tutto è eſeguito col maggior amore. Compariſce che il Coreggio abbia vedute le parti dal vero; ma che oltre ciò abbia meſſo il tutto in modelletti, e copiato da quelli il partito del chiaroſcuro; ciocchè più chiaramente appare in certi putti, che giuocano coll' elmo di s. Giorgio, e reſtano sbattimentati dal ſanto con tutti quegli accidenti, che ſoltanto con queſto mezzo ſi poſſono vedere; non eſſendo poſſibile inventarſi quegli accidenti, nè vederli in fanciulli, che non poſſono durare negli atteggiamentì. Sicchè pare, che il Coreggio avanti di fare queſt' opera ſiaſi applicato all' arte di modellare. In queſto quadro vi è la Madonna col Bambino aſſiſa ſopra una ſpecie di trono, oſſia piediſtallo, ſoſtenuto da due putti finti d'oro; ed alla Vergine madre ſi vedono intorno i quattro ſanti Giorgio, Giambattiſta, Geminiano veſcovo, e Pietro Martire, il quale ſta in atto d'intercedere preſſo la Madonna ssña la protezione per li divo-

ti. Dall'altra banda il s. vescovo sta in atto di presentare al Bambino Gesù un modello di chiesa, il quale è sostenuto da un fanciullo di divina bellezza, ed il s. Bambino sta in atto di accettare l'offerta del santo, stendendo le braccia verso il dono. La grazia, e dolcezza, colla quale è pensato, disegnato, e dipinto detto Bambino, non si può esprimere. Più avanti sul quadro vi sta s. Giambattista in età giovanile come di 17. o 18. anni, quale suppongo, che il Coreggio abbia fatto in quella età, per maggior grazia di tutta la composizione; dando questa una verissima varietà di caratteri delle persone rappresentate nel quadro. Questa figura è disegnata con una intelligenza di nudo maravigliosa. L'anatomia vi è intesa, ed espressa con tutta quella grazia, che si può desiderare, e trovare solo nel Coreggio. La testa, che riguarda il popolo, indicando colla mano destra Gesù Cristo, pare che con allegria dica: *Ecce agnus Dei*. Alquanto più avanti, ed un poco voltato di spalle si vede s. Giorgio, figura del più bello, e grande stile, che si possa desiderare di un carattere eroico. Più avanti ancora vi è un putto, che tiene lo stocco del santo. Questo ha i piedi tagliati dalla estremità del quadro, supponendoli il Coreggio nascosti dietro la predella della mensa dell'altare.

44. Oltre il sudetto quadro vi è anche l'altro conosciuto col nome di s. Sebastiano; e benchè in tutte le sue parti sia maravigliosa la tavola del s. Giorgio, di cui abbiamo parlato; ciò non ostante molti dilettanti pretendono trovare nella composizione di questa di s. Sebastiano qualche cosa da preferire all'altra, per esser più nello stile moderno. Quello, che è certissimo, si è, che poche sono le opere dell'eccellente Coreggio, eccettuata la celebre Notte, che sieno di tanto effetto come questa. Probabilmente questa tavola è un voto della città di Modena fatto in qualche tempo di calamità, e secondo tutte le apparenze, per ottenere da Dio la liberazione dal terribile flagello della pestilenza. Non ci è noto da quale chiesa i duchi d'Este estraessero questo bel quadro per arricchirne il loro palazzo. Si sa solamente, che vi era già lungo tempo prima di quello di s. Giorgio (a). Esso è composto di Nostra Signora in gloria sulle nubi col Bambino in braccio, intorniata dal sole, e da diver-

(a) Il Tiraboschi *pag. 276.* avverte che fu fatto non per voto della città, ma per la confraternita di s. Sebastiano, dalla quale ai tempi del duca Alfonso IV. passò alla galleria ducale, facendovene quel duca lasciare una copia fatta dal sig. Boulanger. FEA.

versi angeli, e in terra i ss. Geminiano, Rocco, e Sebastiano. L'effetto ne è mirabile; e fa vedere a qual grado il Coreggio possedesse l'arte del chiaroscuro, e la disposizione de' colori per produrre i più maravigliosi effetti. Ciò che a prima vista sorprende il riguardante, è la luce della gloria, che effettivamente pare un sole; e nello stesso tempo è di color giallo, e non molto chiaro, ma finisce verso l'orlo del quadro in color fosco. La Madonna col Bambino si staccano da quel campo luminoso per oscuro. Essa ha la veste rossa molto accesa. E' come velata di lacca, e il manto di azzurro bello, e cupo. Le di lei carni, e quelle del Bambino sono tenute alquanto basse di lume: ciocchè mirabilmente ajuta l'effetto, mantenendo questo gruppo nella sua distanza. I due angeletti, che sono al lato (uno de' quali sembra parlare con s. Rocco, l'altro con s. Sebastiano, indicandogli di dover ricorrere a Gesù Bambino, che fa segno colla mano dritta di accettare le preghiere, che gli offerisce il s. Martire) si oppongono al campo chiaro con minor forza, e campeggiano in parte sopra le nuvole molto oscure, e di color nericcio, che colla tetra apparenza aumentano mirabilmente la grazia di questi, e di alcuni putti, che vi escono di mezzo, de' quali uno di mirabil bellezza vi siede a cavalcione. Sotto questa gloria immediatamente vi è posto un monticello senza interruzione alcuna, mentre le nubi finiscono quasi nel colore del monte, e non lasciano che un piccolo spiraglio di veduta di paese. Dal lato sinistro sopra s. Rocco l'oscurità delle dette nubi, e monte, fa campo alle figure della parte inferiore, delle quali s. Geminiano sta nel primo termine; ed avendo il piviale d'oro colla fodera d'un bellissimo verde, e il camice bianco, fa il punto del primo lume: ma siccome questi lumi sono tutti piccoli, vengono avanti senza levare l'effetto alla maggior massa di chiarore della gloria. Alla sinistra vi è s. Sebastiano in piedi, legato ad un albero in atto d'intercedere per gl'infermi di pestilenza, che si raccomandano alla Madonna, e a Gesù. Essendo ignudo, eccettuato che resta coperto colla camicia involta a guisa di fascia intorno ai fianchi, lega mirabilmente la parte inferiore della composizione colla superiore. Dall' altra parte di s. Geminiano vi sta a sedere san Rocco sopra un masso appoggiato col braccio destro, e la testa al monte in atto di abbandonato, come infetto dalla pestilenza. La

parte

parte superiore del santo è sbattimentata dalle nuvole; ma tutto in riflesso, come corrisponde ad ogni ombra in aria aperta. Serve questo accidente mirabilmente al riposo dell' occhio, e alla varietà; essendo l'altro lato di san Sebastiano luminoso nell' alto del petto, e spalle, e questo solamente nelle cosce; onde interrompe ogni sorte di uguaglianza. A' piedi di san Geminiano vi è una figura come di una fanciulla in età di anni 12. o 13., che tiene un piccolo edificio con campanile, a guisa di chiesa; significando forse, come alcuni vogliono, la città di Modena, di cui il santo è protettore. Questa figura ha tutta la grazia, di cui il Coreggio era capace. E' da notarsi, che tutti gli angeli sono figurati senza ali (a).

45. Parimente nella real galleria di Dresda vi è la celebre Maddalena penitente, quadretto piccolo di meno d'un palmo e mezzo di lunghezza, e poco più di un palmo di altezza. Questa figura sola è una delle belle opere più stupende, che si possano immaginare in pittura, per la diligenza, impasto, morbidezza, grazia, ed intelligenza di chiaroscuro. Il Coreggio vi ha tenuto tutto scuro, ed ombroso, fuorchè la parte ignuda della santa; ma la testa è tutta in mezza tinta, e quasi tutta illuminata dal riflesso, che viene dal braccio, e da un libro, nel quale essa sta leggendo. Il campo è ugualmente bello, benchè molto oscuro; fingendo un luogo spazioso, come l'interno di una grotta, o sia di una vallicella piena di erba, e arboscelli. Se le altre opere del Coreggio sono maravigliose per la grazia, e modo dell' impasto, è certo, che questa lo è più di ogni altra; mentre le passa tutte, e tutto quello, che si può vedere dipinto, per l'unione de' colori, e per un fortissimo impasto, e grossezza di colori, che non si riconosce per via delle grossezze, ma solamente per quel gran lucido, che i colori posti sottilmente mai non possono avere, nè acquistare. I capelli poi sono affatto maravigliosi; poichè in quella gran morbidezza di colori, che vi pajono fusi sopra, danno una vera idea de' capelli, come se fossero fatti a uno a uno, e con quel brillo, che i lucidissimi capelli potrebbero avere nel vero. Fu questo quadro

(a) Questa tavola aveva alquanto patito di alcune scrostature, le quali si erano fatte più notabili nel trasporto da Venezia a Dresda; ma per la cura di chi la fece trasportare, si erano con tanta cautela conservate tutte le scaglie, che si poterono rimettere al suo luogo; e fu con diligenza mirabile raccomodata, stuccata, e accompagnata dall' eccellente pittore di gabinetto del re di Polonia Augusto III., il sig. Tedrizzi. MENGS.

dro ſtimato circa ventiſette mila ſcudi nella nota de' prezzi, che pagò il defonto re di Polonia.

46. Tra que' ſei quadri dunque, che furono acquiſtati dal re di Polonia, il più famoſo è quello conoſciuto ſotto il nome della *Notte del Coreggio*, che rappreſenta la naſcita di Noſtro Signore. Queſto quadro, ſecondo che ſi legge nel patto, che ne fece l'autore, fu dipinto per Alberto Pratonieri. Un tal patto fu fatto nell' anno 1522., anno, in cui finì la cupola di s. Giovanni di Parma; ma fu terminato ſolamente nel 1527., come rapporta lo ſteſſo autore (a). Può eſſere, che queſto quadro deſſe occaſione al Coreggio di ſtudiare maggiormente gli effetti del chiaroſcuro, volendo far naſcere il lume dal ſolo punto del Bambino: coſa, che fino allora ſolamente da Raffaello era ſtata penſata; e può darſi, che inſieme col chiaroſcuro trovaſſe ancora, mediante l'uſo del modellarſi tutta la compoſizione, quegli ſcorci, che sì felicemente adoprò poi nella celebrata cupola del duomo di Parma, che fu l'ultima, e più glorioſa ſua opera.

47. Tornando al quadro della Notte, queſta prezioſa tavola ſi conſerva in oggi nella real galleria di Dresda, beniſſimo mantenuta; ed è di quelle opere, che toccano il cuore di tutti i riguardanti, tanto ignoranti, come intendenti, ma più aſſai di chi più intende. L'imitazione del vero è fatta con tanta arte, e talmente naſcoſta, che pare che tutto doveſſe farſi così. La compoſizione è ſemplice, ma naſconde un artifizio ſingolare; perchè in piccolo ſpazio ha il Coreggio così ben dimoſtrato un ſito grande con una lontananza, e veduta, che pare di vedere veramente un luogo tetro, ed infelice; ma queſto ſteſſo campo egli lo ha ornato con un orizonte, dove ſi vede albeggiare l'aria di modo, che rallegra nel guardarlo. In lontananza vi ha fatto alcuni paſtori, che appena ſi diſtinguono; e in un mezzo termine fra eſſi, e la Madonna vi ha poſto s. Giuſeppe, che ſembra ritirare l'aſino; la qual figura rende il ſito anche maggiore; poichè fa vedere la gran diſtanza, che vi è fra eſſo, e la Madonna, e quella, che reſta più in là verſo i paſtori. Il partito della Madonna a prima viſta fa credere, che

(a) Si vedano due lettere al P. Reſta, una di Giuſeppe Magnavacca, fra le Pittoriche *Tom. III. num. 212. pag. 343.*, l'altra di Giuſeppe Bigellini, ivi. *num. 208. pag. 338.*, nelle quali ſi porta l'accordo, e altre notizie intorno a quel quadro della Notte, e il Bigellini fa delle congetture per provare, che il Coreggio era povero. Fea.

che ſi poteſſe anche far meglio; avendo eſſa il capo chinato verſo il Bambino, di modo che non ſi gode tutto il volto quanto ſi deſiderarebbe; ma conſiderandolo poi bene, ſi rende impoſſibile l'immaginarlo meglio ſenza levargli moltiſſimo della grazia. Il Coreggio le chinò il capo, per evitare che la luce venendo di ſotto non produceſſe delle ombre nelle parti rialzate, che deformaſſero l'effetto della bellezza del volto. Il Bambino ugualmente ſta poſto con una induſtria ſingolare, poichè lo ha preſo di sfuggita, vedendoſi appena la faccia, ma bensì le mani, e piedi; e ciò ſuppongo, che lo abbia fatto per evitare di eſprimere la forma naturale de' fanciulli di naſcita, poco grata agli occhi di chi non è accoſtumato a vederli: con che ci ha dato un eſempio, che ſi deve piuttoſto sfuggire di moſtrare ciò, che non è bello nel vero, che alterare la verità con render bello ciò, che in natura non lo è (a). Forſe la ſteſſa ragione gli ha fatto mezzo naſcondere il volto di un vecchio paſtore, che ſta nel primo piano, ed in vece di queſto farci vedere la faccia quaſi piena di un bel paſtore giovane, che con un moto pieno di allegrezza ſembra parlare col vecchio del ſucceſſo. Parimente vi ha fatto una paſtora, che tiene una caneſtra con due tortorelle; e queſta pare che non poſſa ſoffrire di guardare il Bambino luminoſo: e come ſe veniſſe dall' eſſerſi levata da dormire, guarda con curioſità, e pena, nello ſteſſo tempo, che ſi vuol riparare il ſoverchio lume colla mano, che tiene alzata, facendo un atto di meraviglia. Nella parte alta della Madonna ſi vede una gloria di angeli, parimente illuminati dal Bambino; ed ivi il Coreggio ha poſto il ſecondo lume, ma molto più debole di quello che è ſu la Madonna; e nelle ombre gli ha tenuti leggeri, come ſe foſſero rifleſſati, e involti in una ſpecie di luce; e forſe il Coreggio gli ha voluti eſprimere quaſi ſpiriti. La bellezza, la grazia, e finitezza di queſti angeli è mirabile; ed ogni coſa in queſt' opera è trattata diverſamente, e come conviene al ſoggetto (b).

48. Nella raccolta del defonto conte di Bruhl, che fu primo miniſtro del re di Polonia ſummentovato, vi eſiſte uno Spoſalizio di

(a) Così fece Apelle nel ritratto del re Antigono cieco d'un occhio, rappreſentandolo in maniera che non ſi vedeſſe il difetto. Egli fu il primo a naſcondere i difetti, come ſcrive Plinio *lib. 35. cap. 10.* FEA.

(b) Anche di queſto famoſo quadro fu fatta una buona copia da Ceſare Aretuſi, la quale fu comprata da Ercole Pio, e da lui nel ſuo teſtamento dei 25. aprile 1583. fu legata alla chieſa di s. Giovanni Evangeliſta per eſſer collocata in una cappella. FEA.

di s. Caterina, piccolo quadro di poco più di un palmo d'altezza, e poco meno di largo. Questo è dipinto in tela incollata sopra la tavola, e nel di dietro della tavola stava scritto in carattere antico: *Laus Deo per donna Metilde d'Este, Antonio Lieto da Coreggio fece il presente quadretto per sua divozione* 1517.: onde pare, se questa scrittura è veridica, che sia delle prime opere del secondo stile del Coreggio; ed è certo, che essa è bellissima.

48. Un altro simile si conserva a Capo di monte a Napoli tra i quadri, che furono della galleria dei duchi di Parma; e non si può dubitare, vedendoli, che entrambi sieno originali: poichè tra un grandissimo numero di copie fatte da uomini illustri, fra gli altri da Annibale Caracci, e sua scuola, non ve n'è alcuna, che possa accostarvisi in bellezza. Questo quadretto deve già anticamente essere stato in grande stima; poichè fu intagliato da Ugo da Carpi, che visse quasi nello stesso tempo (a).

49. Si conserva parimente tra i quadri della real casa di Sassonia una Madonna, mezza figura, col Bambino in grembo, che dorme, la quale col nome di Antonio da Coreggio fu intagliata dal celebre Edelink, che la credè del Coreggio: ma si sa che fu fatta da Sebastiano Ricci veneziano ad imitazione del Coreggio, e datale la patina per fare una specie d'inganno. Esaminando anche la stampa, si distingue, che in vece di grazia vi è dell' affettazione, e nel chiaroscuro della falsità.

50. Nella stessa galleria vi è un altro quadretto, originale della stampa intagliata in Roma da Girolamo Rossi, che rappresenta la Madonna col Bambino, ed un angeletto in aria, sedente sotto una palma: invenzione, che si conosce sotto il nome della *Zingarella del Coreggio*. Questo quadro è bellissimo, e fu regalato al più volte nominato Augusto III. dal card. Alessandro Albani. Ma vi è chi vuol dubitare, se egli sia, o no, originale. Si sa di certo, che uno originale esisteva nella galleria di Parma, ed in oggi a Capo di monte in Napoli (b). Questo però è stato tutto scrostato, e ricoperto di nuovo: onde è come se più non esistesse, poichè nulla vi resta del Coreggio (c).

(a) Questi cioè intagliava in legno, non in rame. Vedi il Vedriani *Raccolta de' pitt. ec.* pag. 58., Gori Gandellini *Notizie ist. degl' intagl.* art. *Carpi*, *Tom. I. pag.* 249. FEA.

(b) Di questo parla lo Scannelli *Microcosmo della pitt. lib. 2. cap. 20. pag. 276.*, al tempo del quale stava ancora a Parma, scrivendo: *è pure di figure piccole il quadro detto la Zingarina del Coreggio, che rappresenta la B. Vergine col s. Bambino sedente in terra con abiti somiglianti alla zingara, ma capriccioso, e bizzarro in eccesso.* FEA.

(c) Un Exgesuita Parmigiano salvò nell' atto dell' estinzione del suo Ordine un quadro di questo istesso soggetto, e lo vendè poi al principe Chigi in Roma. E' indubitatamente ori-

51. Anche in Firenze vi ſono alcuni quadri del Coreggio. Il più grande di queſti è nel palazzo de' Pitti; e pare che ſia ſtato fatto per una tavola da altare, dipinto in aſſe, colle figure quaſi grandi al naturale. Rappreſenta la Madonna col Bambino Gesù in bracciò, che tiene in mano il globo del mondo, e s. Criſtoforo in atto di volerlo ricevere ſulle ſpalle. A' piedi della Vergine vi è s. Giambattiſta da fanciullo, e al lato oppoſto di s. Criſtoforo vi è s. Michele arcangelo. Queſto quadro è ſtato ſempre conoſciuto per opera del Coreggio. Ma è altresì certo, che eſſo è di uno ſtile particolare, benchè nella compoſizione vi ſia il ſuo fare. Supponendo poi, che ſia effettivamente uſcito dal di lui pennello, ſi potrebbe dubitare, che foſſe ſtato terminato; mentre vi ſono molte aſprezze, e niuna delicatezza. Ma a queſto ſi oppone il vedervi fatte certe coſe, che i pittori ſogliono fare ſolamente al fine: onde ſi potrebbe congetturare, che dal Coreggio foſſe laſciato imperfetto, e poi terminato da altro pittore: o pure, che il Coreggio in quel tempo, che fece queſto quadro, voleſſe imitare la ſcuola veneziana. Non mancheranno de' preteſi conoſcitori, che affermeranno non eſſere del Coreggio; ma ſiccome io non conoſco chi poteſſe averlo fatto, per eſſervi troppo di bello; non poſſo determinare ſe ſia di lui, o di altro pittore.

52. Nello ſteſſo luogo vi è una teſta dipinta anch' eſſa in tavola, la quale è belliſſima; e benchè ſembri fatta alla prima, è di tanto bell' impaſto, che non laſcia che deſiderare. Queſta teſta è in tutto ſimile a quella della figura di giovinetta, che tiene una ſpecie di modello di chieſa a' piedi di s. Geminiano nel quadro di s. Sebaſtiano deſcritto di ſopra, che ora ſta a Dreſda.

53. Un' altro quadro del Coreggio è nella galleria del gran duca di Toſcana, dipinto in tela di cinque palmi in circa, che rappreſenta la Madonna inginocchioni, ed il Bambino come di naſcita poſto in terra ſopra un lembo del manto, ſenza verun' altra figura. Queſta non è delle più belle opere del Coreggio. La compoſizione, ed i panni ſono poco ſtudiati; ma la teſta della Madonna, e le mani ſono mirabilmente dipinte, e colorite, benchè di minor forza delle più belle opere ſue.

54.

ginale del Coreggio, come quello di Capo di monte. Il campo è patito aſſai, ed è ſtato aſſai ritoccato particolarmente nei panni. La teſta della Madonna, il piede, e il Bambino, che ſi conſervano intatti, ſono dipinti così divinamente, che forſe al mondo non ſi da coſa cotanto bella. AZARA.

54. In Roma nella galleria della caſa Colonna ſi conſerva un quadro dipinto in tavola, di un *Ecce Homo*, colla Madonna, che vien meno dietro un ſoldato, e più in lontananza Pilato in mezze figure; e pare che ſia lo ſteſſo quadro, che altre volte era in caſa del conte Prati di Parma. Sembra piuttoſto della ſeconda maniera, che di quella più ſtudiata; ma ciò non oſtante è belliſſimo, di bel carattere di diſegno, e di un impaſto ſingolare, e di bel colorito. Queſt'opera fu intagliata in rame da Agoſtino Caracci (a).

55. Nel palazzo del principe Doria Panfili tra molti eccellenti quadri ſe ne conſerva del divino Coreggio uno non terminato, e dipinto in tela a tempra, che è la ſteſſa compoſizione, che abbiamo deſcritta di ſopra tra i quadri, che ſono in Francia, ſotto il nome della Virtù eroica coronata dalla Gloria, ec. Se queſto quadro non fa vedere tutta l'ultima perfezione, alla quale giunſe il Coreggio, come ſi vede nelle più eccellenti opere ſue a olio; fa però conoſcere il ſuo gran ſapere, valore, e prontezza nell'operare, e dà a divedere, che la grazia, ed eccellenza ſua non è poſta nè nel grande ſtudio impiegato per fare le opere, nè nella diligenza, nè nel replicato impaſto de' colori; ma ſolamente nel gran fondamento, e preſenza degli effetti del vero; perchè in queſt' opera ſi vede una parte abbozzata di ſolo bianco, e negro, molto alla leggera, e nello ſteſſo tempo vi è la grazia delle coſe finite, e tutta l'intelligenza di eſſe. Altre parti vi ſono fatte con colori, ma appena tinti, e non oſtante danno perfetta idea del vero. Sopra ogni coſa poi reſta maraviglioſo l'oſſervare la grande intelligenza degli ſcorci, particolarmente in quelle parti, ove fa vedere ne' membri come una eminenza de' muſcoli, o carnoſità, appreſſo alla quale naſconde grado per grado gli altri corpi ſucceſſivi, e quell'intreccio delle forme tanto difficile ad eſprimerſi. Onde dirò, che molti quadri vi ſono più belli aſſai di queſto; ma in neſſuno dei finiti ſi conoſce meglio la grandezza del maraviglioſo Coreggio.

56. Preſſo il card. Barberini era altre volte un quadro in piccolo terminatiſſimo, che rappreſentava il fatto deſcritto dall'

 evan-

(a) Il ſig. Ratti *pag.* 116. non lo loda tanto, e quaſi moſtra di non crederlo opera del Coreggio. Sarà forſe o copia, o replica di quello, che ſtava preſſo il conte Prati, coll'eredità del quale paſsò nella famiglia de' marcheſi della Roſa, come avverte il Tiraboſchi *pag.* 284., e che poi deſiderando di vederlo Luigi XIV., gli foſſe mandato dal marcheſe Pier Luigi avolo del vivente; ma che non ritornaſſe poi a Parma che in copia. Vedi quì avanti *pag.* 65. Fea.

evangelista s. Marco nel passo della presa di Nostro Signore nell' orto, che dice: *Ma vi era un giovane, che lo seguitava, coperto con un panno sulle carni, e lo ritennero: ma quegli abbandonando loro il suo panno, se ne fuggì nudo.* Or si suppone, che questo quadro di mano in mano sia andato in Inghilterra; ma un altro se ne è trovato, che sta tuttavia in Roma in mano di un dilettante inglese (a), ed è in tutto simile all'altro, fuorchè quello è dipinto in tela, e questo in tavola di noce; e pare che abbia servito di bozzetto all' altro, conoscendovisi alcune mutazioni (b); cosa, che non s'incontra che molto di rado ne' quadri del Coreggio. Non pertanto la figura del giovane è terminata molto bene, di bellissimo impasto, e colorito: ma tutta l'espressione, e il modo, col quale pare che voglia liberarsi dal panneggiamento, è singolare. Il soldato, che vuole arrestare il detto giovane, tiene il panno colla mano destra, e colla sinistra fa piuttosto l'atto di chiamarlo, che di tenerlo; e pare che il Coreggio anche in questa occasione abbia preso il punto meno aspro; avendolo espresso come se il soldato quasi amorevolmente volesse persuadere al giovane di non fuggire. Da lontano si vede in figure piccole Nostro Signore preso dai Giudei nell' atto, che Giuda gli dà il bacio, che s. Pietro taglia l'orecchio a Malco, e che Gesù gli dice di acquietarsi. Il chiaroscuro, e l'avanti indietro di questo quadretto è come usava il Coreggio nel suo migliore stile. Ma ciò, che è singolarissimo in esso, è che si conosce chiaramente, che l'artefice ha pensato alla figura del figlio maggiore del Laocoonte quando ha ideato questa figura; come si conosce dalla testa, che gli assomiglia, ed il carattere di tutta la figura solamente è fatto un poco più grandioso, come è lo stile suo proprio.

57.

(a) Questi è il sig. Tomaso Jenkins. Il primo quadro fu da lui venduto ad un inglese; poi lo ricomprò, e lo vendè all' imperatrice delle Russie. Il secondo, che è di circa tre palmi di altezza, e poco meno di larghezza, lo possiede ancora. E' tradizione, che fosse fatto dal Coreggio per il duca di Parma, o almeno una volta esistè presso di esso. Io l'ho veduto presso del sig. Jenkins, ed è precisamente quale lo descrive Mengs. Ma vi è una particolarità da lui non osservata, ed è l'iscrizione sul cingolo del soldato: A. A. 1506: cioè, Antonio Allegri fece nell' anno 1506. Non si dubita nè dell' originalità del quadro, nè della iscrizione, che pare veramente contemporanea. Ora come si potrà dire, che il Coreggio facesse quel quadro in quell' anno, se nacque nel 1492., o nel 1493, o anche nel seguente? Sarà forse nato prima? Altrimenti, come mai nell' età di dieci, o dodici anni saper fare quell' opera così bella, e da maestro? Lascio agli artisti, ed ai critici eruditi di farvi sopra le loro riflessioni. A me basta averne dato l'argomento. Del quadro esistono molte buone copie antiche. FEA.

(b) Le mutazioni stando in questo stesso, non nell' altro, che è simile; uno sarà piuttosto una replica, e l'altro originale. FEA.

57. In s. Luigi de' Franceſi pure in Roma vi è un piccolo quadretto, grande circa un palmo e mezzo, anch' eſſo creduto del Coreggio, rappreſentante la Madonna mezza figura col Bambino intiero, s. Giuſeppe, e due angeli; ma pare piuttoſto di Giulio Ceſare Procaccini (a). Fu trovato anni ſono in Roma un quadro belliſſimo del Coreggio in mano di un rivenditore di pitture, il quale rappreſentava una Madonna col Bambino, ed un angeletto; in tutto ſimile ad una ſtampa belliſſima intagliata da Spier, differente ſolamente nell' eſſere la ſtampa di figura tonda, e la pittura quadrilunga. Queſto quadro era coperto di una groſſa vernice che era molto oſcurita; onde faceva ſcomparire la bellezza della pittura: perciò fu venduto per poco ad un certo Caſanova veneziano, il quale lo ripulì bene, quantunque con qualche detrimento di quell' ultimo fior di colore, che era troppo aderente alla vernice. Il poſſeſſore portò poi ſeco queſto quadro a Dresda, ove forſe ſarà preſentemente (b).

58. A Madrid vi ſono due quadri piccoli, de' quali il più eccellente figura Gesù Criſto, che prega nell' orto, con un angeletto, il quale colla deſtra moſtra a Gesù Criſto la croce, e la corona di ſpine, che ſtanno all' ombra appena viſibili ſulla terra; e colla ſiniſtra mano con grazioſo ſcorcio addita il cielo, eſprimendo come ſe diceſſe, che è volontà del Padre, che accetti la paſſione: ed infatti ſi vede Gesù Criſto, benchè pieno di dolore, che colle braccia aperte moſtra di accettarla. Ma quello, che è ſingolare, oltre l'eccellenza di tutta la pittura, è il modo particolare del chiaroſcuro, avendo figurato, che Gesù riceva la luce dal cielo, ed all' incontro l' angelo dallo ſteſſo Gesù: penſiere degno di uno ſpirito così elevato (c). In lontananza, e come in luogo più baſſo vi ſono i tre diſcepoli in belliſſime, e grazioſe attitudini, e più lontano ancora ſi vede la ciurma di quelli, che cercano Gesù Criſto. Diceſi, che il Coreggio deſſe queſto quadro al ſuo ſpeziale a conto di quattro ſcudi; che poco dopo foſſe rivenduto per 400. (d), e finalmente paſſaſſe dal conte Pirro Viſconti alle mani del marcheſe di Caracena

go-

(a) Non ſe ne dubita più dagl' intendenti, che hanno potuto vedere molte opere del Procaccini in Genova, e altrove, come aſſeriſce anche il Ratti *pag. 46. e 168.* Fea.

(b) Ne parla anche Winkelmann in una lettera al barone di Riedeſel dei 18. luglio 1764. fra le ſue ſtampate, *Par. I. pag. 236.* Fea.

(c) Sbaglia dunque il Vaſari *Tom. III. pag. 65.*, dicendo, che *l' angelo apparendogli col lume del ſuo ſplendore fa lume a Criſto*. Si veda appreſſo la lettera al Pons, *num. 71.*

(d) Così racconta il Lomazzo *Idea del Tempio della pitt. lib. 5. cap. 3.* Fea.

governatore di Milano, che lo comprò per il re di Spagna Filippo IV. al prezzo di 750. doppie d'oro (a). In oggi si conserva colla stima, che merita, tra li quadri del palazzo nuovo a Madrid, e non ha patito, come falsamente è stato sparso. L'altro quadretto rappresentante la Madonna, che veste il Bambino, egli è di uno stile meno terminato, ma assai bello, d'un impasto, e tenerezza sorprendente; e vi è s. Giuseppe in lontananza in atto di lavorare colla pialla, così ben degradato, e disfatto ne' contorni senza più, o meno del vero, che pare, che il Coreggio fosse il primo, e il maggiore in quella parte d'intelligenza della pittura, che si comprende sotto il nome di prospettiva aerea; poichè le cose, che egli ha voluto figurare di lontano, non solo le ha tenute più leggere di ombre, come fanno anche i moderni, ma ha scemato pure i lumi, tralasciato la piccolezza, disfatto i contorni, e confuse le forme a misura della lontananza, e secondo il vero (b).

59. Il duca d'Alba conserva un quadro del Coreggio colle figure poco meno del vero, dipinto in tela, rappresentante Mercurio, che insegna a leggere a Cupido in presenza di Venere. Nella figura di questa vi è una particolarità, che il Coreggio l'ha dipinta colle ali agli omeri, e coll'arco in proporzione sua nella mano sinistra. Essa è bellissima, e pare, che il pittore abbia pensato alle gambe, e mossa dell'Apollino della villa Medici, ora in Firenze. Cupido esprime tutta l'innocenza fanciullesca; ed ha i capelli tutti ricciuti, ma lavorati sì maravigliosamente, che pare si veda la cute di sotto tramezzo ai capelli, e senza aver niente di secco terminatissimi. Le alette di questo sono rappresentate nello stesso modo come si vedono nei volatili giovani, che mostrano tuttavia la pelle, e i bordoni: e in questo quadro, come in tutte le occasioni dove il Coreggio ha dipinto ali, le ha così bene attaccate, non al modo di molti altri pittori, che le fanno aspramente distaccate; ma le ha poste immediatamente dopo la spalla, in modo che legano tanto bene colla carne, che compariscono effettivamente un membro attaccato alla parte superiore dell'ocromio; e come benissimo disse lo stesso possessore del quadro in una occasione; che gli pareano così ben poste quelle ali di Cupido, che se fosse pos-

(a) Scannelli *Microcosmo della pitt. lib. 1. cap. 11. pag. 81.*, Resta in una lettera fra le Pittoriche *Tom. III. pag. 329.* FEA.

(b) Di questi due quadri ne parla Mengs anche nella lettera al Pons, quì appresso, al *n. 68. segg.* FEA.

possibile che nascesse un fanciullo colle ali, dovrebbe nascer così. Il Mercurio è rappresentato anch' egli giovine di un carattere semplice, ma non finito di crescere. Il quadro è indubitatamente originale; poichè oltre tutte le qualità, che porta seco la superiorità dell' eccellenza del Coreggio, vi è un pentimento notabile, che si conosce per essere saltato il colore da un braccio di Mercurio, ove passava un panno azzurro. Si avvisa questo, perchè esiste un altro quadro simile in Francia, il quale sarà una replica dello stesso Coreggio, come egli ha fatto più volte. Quello del duca d'Alba fu acquistato da uno de' suoi antenati insieme con un assortimento delle tapezzerie, o siano arazzi di Raffaello (i cartoni de' quali sono oggi in Londra (a)) nella vendita de' mobili del re d'Inghilterra Carlo I.

60. In s. Lorenzo all' Escuriale nella sagristia grande si conserva un quadro dipinto in tela, colle figure di circa tre palmi, rappresentante Gesù Cristo colla Maddalena, quando le dice: *Noli me tangere*. Questo quadro è dello stesso stile di quello colla Madonna, e il Bambino soli a Firenze, descritto sopra.

CAPO IV.

Riflessioni sopra l'eccellenza del Coreggio.

61. Essendosi già superate le maggiori difficoltà dell' arte della pittura, e fatti i primi passi verso la perfezione, che è l'imitazione del semplice vero, da que' primi maestri di alto ingegno, quali furono il Masacci, Giovanni Bellini, e Andrea Mantegna, i quali trovarono l'arte, e i mezzi di esprimere i diversi piani, e scorci, cioè l'avanti, e indietro; ebbero poi luogo i secondi, ed immediati, che li seguirono, come Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, il Ghirlandajo, e fra Bartolomeo di s. Marco: i due primi ad aggiugnervi una certa grazia; il Ghirlandajo un' arte maggiore nella composizione; e l'ultimo una maestà, ed arte di chiaroscuro, e di panni, fino allora non veduta. Ma siccome nessuna cosa delle umane operazioni può nello stesso tempo essere inventata, e perfezionata; così non poterono essi giugnere al compimento de' loro desiderj, ed a quella faci-

(a) Degli arazzi di Raffaello, e di questi cartoni, che stanno nel palazzo di Amptoncourt, ne parla a lungo monsig. Bottari nelle note alla vita di Raffaello scritta dal Vasari. FEA.

cilità, che è il segno manifesto del sicuro possesso della perfezione dell' arte, al quale poi giunsero Michelangelo, Tiziano, Giorgione, e il divin Raffaello, che solo unì tutto quel merito, che gli antecedenti avevano posseduto, e desiderato in parti separate; e ridusse la pittura al maggior grado di perfezione sotto un aspetto di facilità, che fa onore all' umanità, facendoci vedere con maraviglia quanta potenza ha data Iddio alla creatura umana; dandole capacità d'imitare le sue operazioni colla disposizione di così vili strumenti, come sono le semplicissime terre distese sopra la piana superficie de' muri, nei quali s'intendono tutti gli affetti degli animi delle persone, che su quelle si rappresentano. Non ostante che la pittura fosse arrivata a quel eminente grado nelle terribili forme, ed esquisite, che espresse Michelangelo; nei veri toni del colore di Tiziano; nella perfezione delle espressioni, ed in una certa natural grazia di Raffaello; parea che restasse qualche cosa a desiderare in quest' arte., cioè un cumulo delle diverse eccellenze congiunte quasi come un certo punto di perfezione, il quale è quell' estremo dell' umana perfezione, che confina col superfluo della cosa compita; e senza del quale non ci accertiamo, che la cosa perfetta sia tale. Questo punto si trova compito nel divino Coreggio, il quale unì al grande, ed al vero una certa leggiadria, che in oggi intendiamo più facilmente sotto il nome di gusto; e questo gusto è propriamente il determinato carattere delle cose, il quale esclude tutte le parti indifferenti, come insipide, ed inutili.

62. Il Coreggio dunque fu il primo, che dipinse colla ragione di dilettare gli occhi, ed i cuori de' riguardanti, e dispose tutte le parti dell' arte a questo fine. Ma siccome ogni pittore nelle opere sue cerca prima di contentare sè medesimo, e ritratta nelle sue opere il proprio spirito; si può congetturare, che il Coreggio fosse di una sensazione assai delicata, molto tenero di cuore, ed amoroso; e che le cose aspre fossero contrarie al suo genio: dimodochè se gli altri pittori illustri avevano operato per sodisfare alle loro menti, e al loro intelletto; egli dipingeva secondo il suo cuore, e per quelle sensazioni, che da esso provenivano; onde riuscì in tutto il pittore delle Grazie. Nessun pittore nè avanti di lui, nè dopo arrivò a maneggiare meglio i pennelli; e particolarmente egli è stato impareggiabile nell' intelligenza del chiaroscuro, e in specie nella parte del

del rilievo; avendo ſaputo trovare felicemente quel mezzo tra lo ſtile forte, o tetro, ed il vago, o debole; fra quel piazzoſo, che facilmente degenera in piatto, e poco rilevato, ed il troppo riſtringere de' lumi, e fare uno ſtile minuto, e tetro: ma neſſuno mai meglio di lui unì le ombre coi lumi, ed inteſe la degradazione de' lumi, rifleſſando le ombre ſenza alcuna affettazione, come ſe foſſero i corpi di vetro, e ſpecchi.

63. Le invenzioni del Coreggio ſono ingegnoſe, e belliſſime, e molte volte poetiche. La compoſizione delle opere ſue è fondata ſempre ſopra la verità, e buon effetto del chiaroſcuro, che pare, che egli faceſſe ſubito entrare ne' componimenti inſieme anche coi colori; penſando non ſolo alla imitazione del vero, ma alla diſtribuzione di tutte le parti, che dovevano entrare nella ſua opera; ed a queſto effetto credo, che egli faceſſe i penſieri coloriti, avendo in mira principale l'apparenza, che fa un quadro a prima viſta; poichè le altre parti della pittura poſſono ben convincere, ma non perſuadere della bontà dell' opera quando non piace. Neppur ſembra, che ſi curaſſe di certe regole adottate dalle ſcuole moderne. Ciò non oſtante tutto quello, che riguarda le contrapoſizioni, ed il contraſto delle figure, e membri di eſſe, è perfettamente oſſervato: anzi pare che la continua varietà ſia ſtata una ſua regola principale; e queſta non ſolamente egli ha oſſervata in una, o in un' altra parte, ma in tutte. In quanto poi al contraſto, e varietà delle direzioni dei membri, ſi vede nelle ſue opere più squiſite, che quanto più ha potuto, ha dato ſempre un poco di ſcorcio ai membri, facendoli vedere di rado paralleli alla ſuperficie; d'onde le ſue compoſizioni hanno un moto mirabile. E' però vero, che alcune poche volte per cercare con troppa anſietà la variazione nelle poſizioni particolarmente delle mani, ha dato alquanto in affettazione di certa grazia, che non pare naturale; il che poi mai non ſi trova in Raffaello. Benchè il Coreggio ſia ſtato tacciato da alcuni di poco corretto, ſi deve intendere, che ciò non ſia vero a rigore; ma bensì che egli non abbia ſcelto quegli oggetti di forme così ſemplici come l'antico, nè i muſcoli sì riſentiti come Michelangelo, ed altri; nè che mai egli faceſſe pompa, e moſtra dell' intelligenza del nudo, come la ſcuola fiorentina. E' certo che egli diſegnò correttiſſimamente gli oggetti, che aveva ſcelti da rappreſentare; nè mai ſi trova coſa alcuna nelle ſue

opere originali, in cui poterlo riprendere di ſcorrezione. Baſterà per eterna ſua gloria il rammentare, che i Caracci, e particolarmente i maggiori, Annibale, e Lodovico, formarono ſul Coreggio il loro ſtile di diſegnare; come chiaramente ſi conoſce dalle opere, che Annibale fece avanti di venire a Roma (a). Pare che il Coreggio conſideraſſe, che tutte le forme della natura non interrotte dall' artifizio foſſero curvilinee, ſieno conveſſe, o concave; e che ſolamente variino nella loro grandezza, e proporzione: onde egli fuggì tutti gli angoli, e conſeguentemente ancora tutte le minutezze, e ſeccaggini, nelle quali cadevano facilmente i pittori delle ſcuole antiche. Sicchè fuggendo tutte le linee dritte, ſceglieva quaſi in tutti i caſi le linee curve a dritto, e a roveſcio, come fa la lettera S; forſe perchè in queſta conſiderava che pure vi foſſe più grazia, avendo talvolta oſſervato, che la differenza tra lo ſtile ſecco, e il belliſſimo delle ſtatue antiche, e quello di Michelangelo, conſiſte principalmente nell' eſſere i contorni, e forme delle prime tutte composte di linee dritte, e curve conveſſe, e quelle dell'ultimo di varie curve concave, e conveſſe: il che fecero gli antichi, e Michelangelo, non già per una predilezione fondata ſu certo guſto, oſſia capriccio, ma coll' imitazione del vero, e colla intelligenza dell' anatomia, e ſtruttura del corpo umano, dove la obliquità de' muſcoli, e la varietà della loro poſizione ſulla tortuoſità delle oſſa, forma quella alternativa delle curve. Ora eſſendo che i corpi più carnoſi, e muſcoloſi hanno forme più conveſſe, e queſte più grandi delle concave; all' incontro i gracili hanno minor conveſſità, e le concavità più grandi; il Coreggio volentieri eleggeva la via di mezzo, ſenza però uſcire dalla verità.

64. Non ſarà facile determinare, ſe l'intelligenza del chiaroſcuro, e l'imitazione del vero in queſta parte lo conduceſſe alla

(a) Annibale Caracci lo dichiara eſpreſſamente in una lettera a Lodovico ſuo cugino, fra le Pittoriche *Tom. I. pag. 88.*, in data di Parma 28. aprile 1580., ove dice: *Quando Agoſtino verrà, ſarà il ben venuto, e ſtaremo in pace, e attenderemo a ſtudiare queſte belle coſe. Ma per l'amor di Dio ſenza contraſti fra noi, e ſenza tante ſottigliezze, e diſcorſi attendiamo ad impoſſeſſarci bene di queſto bel modo, che queſto ha da eſſere il noſtro negozio, per potere un giorno mortificare tutta queſta canaglia berrettina, che tutta ci è addoſſo, come ſe aveſſimo aſſaſſinato... Impazziſco, e piango dentro di me in penſar ſolo l'infelicità del povero Antonio. Un sì grand' uomo, ſe pure uomo, e non piuttoſto angelo in carne, perderſi quì in un paeſe, ove non foſſe conoſciuto, e poſto ſino alle ſtelle, e quì doverſi morire infelicemente! Queſto ſarà ſempre il mio diletto, e Tiziano; e ſinchè non vado a vedere ancora le opere di quello a Venezia, non moro contento. Queſte ſon le vere, dica pur chi vuole: adeſſo lo conoſco, e dico, che avete molto ben ragione... Il gran Caporale dice, che prenderà da me ancora tutte le teſte, che copierò della cupola, e altre ancora di quadri privati, che mi procurerà del Coreggio, per copiarle, quando io voglia far con lui di un pane, che ognuno ne poſſa mangiare.* Si può vedere anche il Bellori *Vite de' pittori, ec.*, nella di lui vita. Fea.

alla cognizione delle forme, e alla intelligenza di queste nei contorni, e nell'interiore di detti contorni; o pure se per altra via con immediato studio di questa parte essenziale della pittura vi giungesse a quella perfezione, in cui si vedono le sue opere. Egli è certo, che nessuno dopo Raffaello intese meglio la prospettiva, la quale tanto contribuisce al disegno del nudo; e che nessuno, fuori di Michelangelo, intese mai meglio del Coreggio le forme, e costruzioni della figura umana.

65. E' tanto inseparabile il chiaroscuro dal disegno, che l'uno senza l'altro resta sempre imperfetto; poichè il disegno senza questa parte non può esprimere se non una specie di sezione parallela alla superficie, su cui si dipinge; ma non mai esprimere le forme circoscritte da contorni. Il Coreggio unì sì bene queste due parti, che a guisa del vero sono perfettamente osservate nelle sue opere; e pare, che sia impossibile, che egli avesse potuto apprendere questa parte a tal perfezione, senza avere studiato molto dal rilievo, e dalla scultura; perocchè il vero, senza gli anteriori studj di questo, non dà tempo per imparare questa sì difficile parte; e appunto si sa del gran Michelangelo, che egli modellava le sue figure in terra, o in cera; e poi da queste ritraeva le sue figure dipinte, come egli stesso attesta in una lettera al Varchi. Ed è certo, che prima di Michelangelo non vi fu pittore, che avesse l'ardire di esprimere gli scorci, e l'entrare, e l'uscire de'muscoli, e delle forme dai mezzi alla circonferenza, come fece egli; colla qual cosa ha data una grandiosità a' suoi contorni, che è stata poi inimitabile per tutti gli altri. Ora, poichè il modellare, e l'imitare i modelli ha tanto contribuito alla grande intelligenza, e grandiosità di stile a Michelangelo; non parrà strano, che la bella intelligenza dei contorni, e lo stile grandioso del Coreggio si attribuisca alla stessa origine; cioè all' aver modellato le sue figure, e studiato il rilievo; sapendosi che egli si esercitò nella plastica, come si è detto.

66. Oltre di quella parte di chiaroscuro, che appartiene alla espressione delle forme, il Coreggio è stato superiore ad ogni altro gran pittore nel chiaroscuro generale; vale a dire nella disposizione de' lumi, ed ombre; e quella stessa degradazione, che si osserva in una parte, o figura, si vede anche in un quadro intiero; poichè sempre ha saputo distribuire talmente i lumi, che

vi resta solo un primo lume, un secondo, e un terzo; e così degli scuri, perchè sono sempre variati, ma ora in forza, ora in grandezza, e talvolta solo per mezzo del valore dei colori, de' quali sono composti. Le opposizioni sono sempre trattate con soavità, e mai non s'incontrano i maggiori chiari coi maggiori oscuri, senza che vi sia un mezzo, che levi ad essi l'asprezza; o pure di lì vicino vi sarà altro oscuro maggiore. Inoltre pare, che egli pensasse, e considerasse, che essendo i corpi nel vero di natura tale, che non ritengono tutti i raggi del lume, che ricevono; ma che riflettendone di nuovo per tutti li versi secondo la natura della superficie del corpo, che riceve il lume; necessariamente doveano restare abbagliate le piccole oscurità, che si trovano nelle masse dei corpi illuminati.

67. Il Coreggio ha inteso maravigliosamente la prospettiva aerea del chiaroscuro, e dei colori, senza l'affettazione di alcuni professori più moderni. Ma oltre la degradazione delle tinte, si vede, che aveva osservato, che nel vero non solo si perdono le forze degli scuri; ma quasi maggiormente i lumi, e prima tutte le cose a misura della loro piccolezza: onde i contorni doveano perdersi a poca distanza, gli ultimi termini de' corpi essendo puri punti, che mai non si possono vedere perfettamente; e de' colori sapea quale più, o meno poteva perdersi nell' aria. In somma tutto l'inganno, che l'uomo può ricevere dalla pittura, e il diletto insieme si può trovare nelle opere del Coreggio.

68. Il di lui colorito è in sè bellissimo; ma comparisce anche superiore a quel che è, mediante la perfetta degradazione delle tinte, l'amoroso, gustoso, ed impastato modo di dipingere, il quale accresce a' suoi semplicissimi colori un certo lucido, nel quale egli è stato singolarissimo: ed è certo, che nelle opere del Coreggio non si può far decisione della eccellenza nella intelligenza delle forme, e nella uniformità di esse coi contorni del chiaroscuro, o del colorito, o del modo di pennelleggiare, e di stendere il colore; poichè, pare a chi bene considera, e conosce l'eccellenza di questo maestro, che egli fosse talmente in possesso di tutte queste parti, che nello stesso tempo, e nel semplice atto di porre il colore sulle sue tavole esprimesse tutte queste parti insieme, senza potersi distinguere a quale egli facesse maggior attenzione: frutto dell' assiduo studio, che riduce ad un abito il far bene.

69. Senza dubbio la unione di più parti è quella, che distingue quei primi, e maggiori maestri; e dà alle opere loro una tal grazia, ed eccellenza, che li rende sempre inimitabili. Questa parte singolare dell' arte la possederono solamente in sommo grado il divin Raffaello, ed il graziosissimo Coreggio. Questi ebbe maravigliosa facilità nell' esprimere in un sol punto tutti gli effetti apparenti, e piacevoli della stessa natura; il che eseguì coi sudetti mezzi. E benchè Tiziano fosse così gran maestro del colorito da meritare in questa parte il primo luogo per le tinte; non unì però mai al bel colorire quella perfetta degradazione, che esprime le più delicate, e quasi insensibili forme; e si conosce ben chiaramente, che ciò contribuisce moltissimo alla imitazione del vero, e forse più che il bel colorire stesso; come vediamo in molte opere del Coreggio fatte a fresco, che si trovano di un tono di tinta pallido, e basso: e con tutto ciò non lasciano di trasportare a perfezione la mente del riguardante dalla idea del finto a quella del vero, che è il fine, che si propone il pittore.

70. Il Coreggio fu il primo, che facesse entrare i panni nella composizione sì dell' effetto del chiaroscuro, colore, ed armonia, come di direzioni, e contrasti. Egli pose meno di cura nelle pieghe in particolare, che nelle forme delle masse de' panni; onde aprì la strada di trattar bene li panneggiamenti delle opere grandi, seguita poi eccellentemente dallo spiritoso Lanfranco, e da altri più, o meno di lui.

71. Dopo avere esposto il mio parere su i motivi, per li quali noi ci troviamo privi di una fedele storia della vita di Antonio Allegri da Coreggio, ho descritto quanto era venuto a mia notizia, insieme colle congetture, che queste mi hanno fatto nascere.

72 Delle sue opere poi ho detto quanto mi ha permesso la prefissa brevità. Inoltre ho creduto utile l'esaminare il grado del merito di questo grand'uomo in tutte le parti più essenziali dell' arte: onde non mi resta da aggiugnervi, se non che il Coreggio è veramente stato l'Apelle tra i pittori moderni: che fu dotato come quello della somma grazia nell' arte; e colle sue singolarissime opere ci ha mostrato ciò, che si deve cercare di perfezione nella esecuzione della pittura; quanto si possa sperare nell' effetto, e quando si debba lasciar l'opera.

73. Avendo detto avanti, che nel Coreggio vi è della fierezza, e grandiosità dello stile di Michelangelo, della verità, e grazia di Raffaello, della forza del riso di Leonardo, e dell' impasto gagliardo di Giorgione col colorito di Tiziano insieme; confesso però, che egli ebbe tutte queste parti in minor grado nel particolare; ma poi ebbe l'arte di congiugnerle come sono nella natura, e temperare quelle troppo violente colla sua indole moderata, accordandole insieme per mezzo della sua mente filosofica: e tutto ciò, che gli altri separatamente vollero esprimere, lo volle egli vedere insieme; e ciò potè, e fece. Ciò non ostante per quanto io consideri grande il Coreggio, non stimo che egli fosse maggiore di Raffaello. Quantunque le pitture di quello sieno nella esecuzione forse più squisite, e quasi più eguali; egli però non possedette in tanto alto grado di eccellenza la parte della espressione dell' animo, che è veramente quella, che dà la nobiltà alla pittura, e la rende uguale alla rettorica, e poesia nella forza, che queste hanno sull' umano intelletto. Onde dirò, che Raffaello dipingeva più eccellentemente gli effetti dell' anima, e il Coreggio meglio quelli dei corpi. Riguardando una pittura di Raffaello, la mente intende più di quello, che vede: nel Coreggio quasi più vedono gli occhi di quel che intenda la mente; ma bensì restano sospesi i sensi, ed incantati, e toccato il cuore: e perciò mi pare essere il Coreggio il pittore delle Grazie (a).

74. Se Raffaello è alquanto superiore al Coreggio; questi lo è assai più a tutti gli altri, che sono stati dopo. Fino a lui la pittura sempre crebbe: egli la compì, e fu il meriggio dell' arte; dopo il qual punto doveva poi sempre scemare. Nè possiamo immaginare come più accrescerla, se non venisse ancora un giorno chi dell' antico, di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano sapesse fare unione più perfetta col vero (b).

No-

(a) Il giudizio, che dà Mengs intorno al Coreggio in tutta quest'opera, dovrà sicuramente prevalere a tutto ciò, che ne ha detto nelle opere precedenti con qualche diversità. Quando scrisse quelle, non avrà ancora studiato abbastanza le opere del pittor delle Grazie, come osserva anche il Tiraboschi *pag. 295.* In questa si vede una ricerca, una esattezza, un impegno più particolare per rilevare i di lui pregi.

(a) Il sig. Ratti in fine delle sue *Notizie Storiche* aggiugne una serie degli scolari più celebri del Coreggio, colla descrizione delle loro opere. Non posso accordargli per altro, che il Gatti, detto il Sojaro, si chiamasse Bernardino, e non Bernardo. Io ho veduto sempre scritto Bernardo nell' accordo fatto per la pittura, di cui parlai alla *pag. 156.*, in una lettera scritta da lui in quella occasione, che io forse publicherò altrove, e in altre memorie contemporanee, che ho avute fra le carte del lodato sig. conte Scutellari. FEA.

Nota de' pagamenti fatti dal monastero di s. Giovanni Evangelista di Parma a maestro Antonio Allegri da Coreggio (a) per le di lui pitture in detta chiesa, tratta dai registri originali delle spese (b) di esso monastero dall' anno 1519. al 1528.

Per tutto il dipinto dove in oggi è il coro (c), in più volte scudi d'oro larghi n.	161.
Per la cupola, masso, e piloni della medesima, in più volte scudi d' oro come sopra n.	245.
Per il fregio all'intorno del masso di mezzo, e gli ornati sulle arcate nella volta della medesima (d) n.	66.
Per non indicare altre fatture (e) un puledro in prezzo di otto scudi, ed altri in numero di 20. in tutto	28.
	500.

L' anno 1586. furono pagati a Cesare Aretusi scudi d' oro 200. per aver rifatta la pittura della Incoronata del Coreggio sulla volta della nuova fabrica del coro; e l'anno appresso 1587. ne furono pagati 300. ad Antonio Paganini per la giunta di tutte le altre figure, ed altro sulla medesima volta, che non erano nel demolito originale del Coreggio. All' anno 1546. trovasi segnata la spesa seguente. *A Girolamo Mazzola a conto per il quadro del Refettorio grande scudi d'oro* 70. : ed all'anno 1562. quest'altra: *A Girolamo Mazzola per il cenacolo del Refettorio scudi d'oro* 110. Sembrano questi due dati decisivi per dimostrare l'autore sì del quadro, che della bellissima architettura (f). In un documento, che conservasi nel privato archivio de' signori canonici della cattedrale di Parma, si legge, che al Coreggio furono sborsati scudi d'oro 175. l'anno 1530. *pro resto secundi termini pretii sibi promissi pro pictura per eum fienda in Ecclesia majori*. Nulla più di così resta memoria delle cose dipinte dal Coreggio nella cattedrale (g).

AN-

(a) Così leggesi nominato il Coreggio costantemente, eccetto una sola volta, nella quale è detto Antonio *de Laetis*, forse per uniformarsi alla maniera, con cui il Coreggio usava firmare i suoi chirografi, e le ricevute, de' quali se ne conserva tuttora qualcuno nell' archivio di san Giovanni Evangelista. MENGS.

(b) Questi pagamenti però non sono tutta la mercede dal monastero data al pittore. Ne' libri de' consumi di que' tempi trovansi più fiate somministrate al Coreggio, ed al Rondena(principale di lui scolare, che travagliasse insieme nelle pitture della chiesa) parecchi generi, come oglio, vino, pane, riso, paste, ec.; dal che apparisce, che sì il maestro, che lo scolare o furono proveduti di vitto cotidiano dal monastero, come spesso si usa nelle comunità religiose cogli artisti; o sì veramente se ne passava loro l'equivalente ogni dato tempo negli accennati generi, ed altri. MENGS.

(c) Per tutto questo dipinto si vuole intendere la Incoronata colle altre figure, che l'accompagnavano, ed una nicchia al di sotto della medesima, demolita anch' essa per fare il coro, il quale prima stava sotto la cupola. MENGS.

(d) Questo fregio è tutto di mano del Rondena, sul disegno del suo maestro; e gli ornati delle arcate furono opera della scuola coll' assistenza del medesimo. MENGS.

(e) Le quì non individuate pitture, o sia fatture, reputo che sieno il s. Giovanni in atto di scrivere, sopra la piccola porta della chiesa, la quale mette ai chiostri del monastero; e non so quale ornato, che più non sussiste, per di fuori del muro, nel quale internamente aveva lo stesso Coreggio dipinto e la Incoronata, e la mentovata nicchia. MENGS.

(f) Ercole Pio vi dipinse pure nel 1577. non so che cosa. FEA.

(g) Qualche altra notizia l'ho trovata fra le sudette carte del sig. conte Scutellari, ma poco interessante per esser quì riferita. Quello, che dice Mengs in fine dei 175. scudi d'oro dati al Coreggio per quella rata, e che ho trovato anche fra le dette carte, m'ha fatto credere, che nel Ruta citato qui avanti *pag. 165.* fosse errore di stampa, o una svista il numero 1751., in vece di 175., come ho corretto. FEA.

ANNOTAZIONI

DEL CAVALIERE

D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA

SUL TRATTATO PRECEDENTE.

Mengs, come si è detto, compose queste Memorie per supplire ai difetti della vita del Coreggio scritta dal Vasari; e siccome vi saranno molti, che pel credito di questo autore, e de' suoi annotatori, penseranno, che queste sieno calunnie per iscreditarli, io credo opportune queste poche note, affinchè il lettore possa giudicare da qual parte sia la ragione.

In generale quanto dice il Vasari del Coreggio è confusione manifesta, e contradizione. Egli fa il Coreggio *d'animo timido, e sì amico del risparmio, che per avarizia si fece sì miserabile, che dippiù non poteva essere*. Le opere del Coreggio, e le spese, che vi faceva, dimostrano falsa questa supposta avarizia; provano anzi, che egli era d'un genio liberalissimo, e finalmente, che non era povero; poichè le sue fatiche non gli si pagavano sì scarsamente, come si è voluto darci ad intendere.

In quanto all'arte, dice il Vasari, che il Coreggio *era nell'arte molto malinconico*. Io non credo darsi uomo, che possa persuadersi esser malinconiche le invenzioni di un pittore, che a giudizio di tutto il mondo fece le composizioni più allegre, per le quali ha meritato dal pubblico il titolo di pittore delle Grazie. Ne conviene anche lo stesso Vasari, che dice: *Tengasi per certo, che nessuno meglio di lui tocco i colori, nè con maggior vaghezza. Niun artista dipinse con più rilievo, tanta era la morbidezza delle carni, che faceva, e la grazia, con cui finiva i suoi lavori*. E nel descrivere il quadro di Parma soggiunge: *Ivi vicino è un fanciullo, che ride sì naturalmente, che muove a ridere chi lo mira, nè vi è persona sì malinconica, che al vederlo non si rallegri.* E queste allegrie, e questi allegri coloriti sono d'un pittore *sì malinconico nella sua arte?*

Continua il Vasari, e dice: *Se il Coreggio fosse uscito da Lombardia, e stato in Roma, avrebbe fatto miracoli; perchè essendo tali le cose sue senza aver viste delle cose antiche, o delle buone moderne, necessariamente ne seguiva, che se le avesse vedute avrebbe migliorato infinitamente le sue opere, e crescendo dal bene al meglio sarebbe giunto al sommo grado*. Lasciando da parte il punto già rischiarato da Mengs, se il Coreggio fosse stato a Roma, e quand' anche non vi fosse stato, è costante, ch'ei conobbe, e si approfittò dell'antico; gioverebbe il sapere quali miracoli avrebbe fatto, e quali cose, secondo pensa il Vasari, si potevano aggiungere alle pitture del Coreggio, e qual concetto faceva delle opere di quell'artista, che asserisce, che si potevano migliorare *infinitamente*. Io per me terrei per un uomo il più straordinario quegli, che mi sapesse dire, e molto più persuadere i difetti di quel pittore; e se vi aggiungesse il saper dipinger meglio di lui, lo stimerei pel maggiore artista della terra. Non è meno straordinario, che uno, che dipingeva come il Vasari, trovi sì facile *migliorare infinitamente* le opere del Coreggio.

Sopra la questione sì dibattuta, se il Coreggio fu a Roma, e se si approfittò delle pitture di Melozzo da Forlì, che erano nell' antica chiesa de' santi Apo-

Apostoli, dico, che varj quadri tagliati da quella tribuna esistono nel Vaticano nell'appartamento, in cui visse Benedetto XIII., e che oggi è abitazione del cardinal *Zelada* bibliotecario, dove i curiosi potranno farne confronto con quelle del Coreggio.

Non piaceva al Vasari il disegno del Coreggio, poichè in una nota marginale assicura, che *spiccava più nel colorire, che nel disegnare*: e subito nel testo lo discolpa *per la difficoltà di possedere tutte le parti* d'un' arte sì vasta, come la pittura: perchè molti han disegnato bene, e colorito male, e al contrario.

Questa specie di critica non vuol dir altro se non che il Coreggio non disegnava come il Vasari, cioè che quegli sceglieva forme differenti da quello, e dalla sua scuola. L'uno avea per buone le contorsioni, e il segnar tutte le cose con forza, e con energia, facendo pompa d'anatomia: e l'altro era tutto soavità, dolcezza, e grazia: ma nella sua maniera il Coreggio era sì abile disegnatore quanto il più abile toscano: e lo stesso Vasari concede, che *i suoi disegni sono di buona maniera, e hanno grazia, e pratica di maestro*.

L'annotatore del Vasari va più avanti di lui, assicurando, che se i Caracci avessero ridipinta la tribuna di san Giovanni di Parma, che aveano già copiata dall'originale, *quand' anche fossero restati dietro al Coreggio nel colorito, lo avrebbero agguagliato, o superato nel disegno*. I Caracci, che furono qualche cosa nel mondo per avere studiato, o imitato il Coreggio, erano abbastanza modesti per non ambire un consimil elogio, e troppo abili nella loro professione per non conoscere il merito del loro maestro.

Dopo d'averci il Vasari dipinta la pusillanimità del Coreggio, l'oscurità, in cui lo suppone vissuto, e *che era sì miserabile, che più non poteva esserlo*, ci racconta, che il duca di Mantova lo scelse per far due quadri, che fossero degni di Carlo V., cui voleva regalarli: e che Giulio Romano, il quale era al servizio del suddetto duca, e non fu preferito al Coreggio, disse di non aver veduto in sua vita un colorito consimile.

Giulio Romano parlava almeno di quel che vedeva: ma il Vasari non è possibile nè che avesse visto, nè che fosse bene informato di quello, che scrisse, perchè la sua relazione in niente combina colla verità. La Danae egli la chiama Venere, e dice, che nel suo quadro era il paese più bello, che alcun *Lombardo* avesse mai dipinto, e non v'è ombra di paese in tal quadro. Soggiunge, che quello, che dava più grazia alla Venere, *era un' acqua chiarissima, e limpida, che scorreva tra alcuni sassi, e le bagnava i piedi*. Questo può convenire in parte alla Leda, come si può vedere nella descrizione, che ne fa Mengs, e nelle stampe di questo quadro: ma nella Danae, che il Vasari chiama Venere, non si trova niente di tutto questo: e chi vuole può vederlo in due copie bastantemente esatte, che di questo quadro sono in Roma, una in casa del principe Santa Croce, e l'altra presso il marchese Orsini de' Cavalieri.

Riferisce il Vasari, che il Coreggio dipinse la tribuna del duomo di Parma, e quel duomo non ha mai avuto tribuna dipinta dal Coreggio; fu bensì nella chiesa di san Giovanni. Collo stesso equivoco mette il Vasari nel suddetto duomo due quadri ad olio del Coreggio, che sono stati sempre a san Giovanni; ma questo errore fu già notato dal Bottari. Due volte parla il Vasari dell'*arte ammirabile, con cui il Coreggio dipingeva i capelli*. La cosa è certa: ma pare ridicolo, che avendo il Coreggio tanto merito in altre parti più nobili, lodi affettatamente questa piccola abilità.

Dopo la confusione, e il disordine, con cui il Vasari scrisse la vita del Coreggio, e dopo averlo tacciato di pittor malinconico, pusillanime, e mediocre disegnatore, e ignaro del suo proprio merito, ec., finisce col dargli mille encomj, dicendo, che tra quelli della professione si ammira per divina qualunque cosa sua.

Il Vasari accerta non potersi trovare il ritratto del Coreggio, e il suo annotatore Bottari pretende darcelo ricavato da una stampa del Belluzzi; ma non dice donde questi lo ricavasse. Chiunque vede questo ritratto, che rappresenta un vecchio calvo, e decrepito, vede bene, che non può essere d'un uomo, che morì di quarant'anni.

In Genova si rinvenne pochi anni sono un quadretto in tavola di otto pollici, ritratto di un uomo piuttosto bello, e di pelo biondo, con questa iscrizione: *Dosso Dossi dipinse questo ritratto di Antonio da Correggio*. Mengs ne fece fare un disegno, che non so dove sia andato a finire (a). Essendo io in Torino sette anni fa (1774.) vidi nella vigna della regina una serie di ritratti, tra' quali uno d'un uomo di mezza età con barba, e capello biondo, e v'era scritto: *Antonio Allegri da Correggio*.

Molti hanno tacciato il Vasari di parziale, e molti altri d'invidioso nella sua storia delle vite de' pittori, per la negligenza, per l'infedeltà, e per l'inesattezza, con cui scrisse le vite di quelli, che non erano toscani, lodando sopra le nuvole molti di costoro, che neppur meritavano di nominarsi. Io non credo il Vasari così malizioso, poichè tutti i suoi scritti mostrano un fondo di bontà e d'un uomo dabbene; onde io penso, ch' egli lodasse di buona fede quello, che giudicava lodevole secondo la sua maniera d' intendere. Dunque quello, che non intendeva, egli non poteva lodarlo; e se avesse conosciuto in che consisteva la grazia delle opere del Coreggio, e il vero merito di quelle di Raffaello, sicuramente le avrebbe lodate, ristringendosi a queste parti, e non sì vagamente col rilevare pel maggior merito d'entrambi il modo di dipingere i capelli.

Si vede, che il Vasari era persuaso, che fuori della scuola, e della maniera di Michelangelo poco di buono poteva darsi nelle belle arti. Raccolse tutte le storiette, che correvano volgarmente tra' professori; intendeva l'arte come un artigiano; non avea altri lumi, e volendo far un' opera voluminosa compilò vite nel modo, che le sentiva, e con istile piatto, e pedestre, come ordinariamente parlava co' muratori, e co' falegnami.

Monsignor Bottari suo difensore, e panegirista lo scusa per altra via. Dice non esser possibile, che il Vasari volesse mentire in cose, nelle quali poteva essere convinto con tanta facilità. Magra ragione: se il Vasari avesse pensato così, non avrebbe scritte falsità su quello, che aveva visto mille volte coi suoi proprj occhi, come fa parlando delle pitture di Raffaello nel Vaticano.

LE-

(a) Il sig. Ratti lo ha fatto incidere in rame, e quindi porre in fronte della sua opera. Noi lo ripetiamo qui. FEA.

Antonio Allegri
da Coreggio
Dosso Dossi pinx.
C. G. Ratti delin.

LEZIONI PRATICHE
DI
PITTURA. (a)

INTRODUZIONE.

Regole per li maeſtri affinchè inſegnino bene la pittura, e per li diſcepoli affinchè la imparino a dovere.

1. POichè la pittura è un'arte liberale, eſſa ha da avere neceſſariamente un metodo, e ſe ha un metodo ha da avere per conſeguenza regole ſicure, e certe. Stimo dunque utile eſporre quì le rifleſſioni, che dovrebbe fare ogni giovane prima d'incominciare queſta profeſſione, e il cammino, che dovrebbe ſeguire dopo averla intrapreſa, affinchè ſempre più ſi avanzi nella ſua carriera; e nello ſteſſo tempo dirò come il maeſtro debba comportarſi per inſegnar la ſua arte. Perciò al mio ſolito tralaſcio ogni pretenſione d'eloquenza, ingegnandomi di ſpiegarmi il più ſemplicemente che ſia poſſibile, per farmi intendere da ogni claſſe di perſone.

2. La prima qualità, che deve avere un ragazzo, che da' ſuoi ſuperiori vien deſtinato alla pittura (dico ſuoi ſuperiori, perchè in queſta profeſſione ſi deve incominciare prima di aver volontà propria), è la penetrazione, l'attenzione, la pazienza, e non laſciarſi abbagliare da quella vivacità, nè da quel fuoco, che ordinariamente ſi prende per ingegno, ma in realtà non lo è; anzi quella vivacità per lo più impediſce ai fanciulli di riflettere ſopra le coſe, e per conſeguenza di far progreſſi nel-

(a) Queſte lezioni pratiche di pittura ſi ſono raccolte da differenti parti, dove erano ſparſe ſenza ordine, e ſenza metodo. Mengs le dettò in varj tempi, e in varie lingue, e a varj diſcepoli, ſecondo credette opportuno iſtruirli. Ciaſcheduno le ſcriſſe ſecondo la ſua capacità; e perciò molte ſi ſono trovate in tale confuſione, che non è ſtato poſſibile deciſrarle, e ſi ſon dovute abbandonare. Ma con ciò non intendo dire, che queſte, che ſi publicano, ſieno eſenti d'errori; tutto al contrario. Conoſco il diſordine, in cui ſi trovano, l'irregolarità dello ſtile, le ripetizioni continue, gli errori di lingua, e di coſtruzione, e il confuſo modo di ſpiegarſi. Fo queſto avvertimento a fine di prevenire il mormorío, e le cenſure di certe perſone, che per isfogare la rabbia, che eccita al loro delicato amor proprio il merito eſſenziale delle opere, vanno a caccia di voci, e di fraſi. Sappiano dunque, che io abbandono loro tutto quanto in queſto genere trovano di criticabile, e condanno quanto eglino vogliono condannare. Baſta, che laſcino me nella opinione, che le loro teſte ſon piene d'aria di parole, e che lo sfogare l'invidia è così dolce come il grattarſi la ſcabbia. AZARA.

nella pittura. Si badi dunque a non ingannarſi col prendere per ingegno pittorico quella inclinazione di eſſer pittori, che ſi vede in molti fanciulli. La fortuna, che alcuni pittori fanno, muove molti genitori ad incamminare in queſta profeſſione i loro figliuoli, i quali dopo averla ſtudiata molto tempo la laſciano colla ſteſſa leggerezza, con cui l'intrapreſero.

3. Per evitare queſti inconvenienti è neceſſario, che un maeſtro abile, e un uomo dabbene prima d'ammettere un giovane eſamini ben bene lui, e i ſuoi genitori. Nel fanciullo non deve cercar altro che penetrazione, pazienza, amore pel lavoro, e ſpecialmente viſta eſatta. Il padre deve poſſedere un gran diſintereſſe, con forte deſiderio di dare al ſuo figlio tutti gli ajuti neceſſarj; nè faccia come tanti, che ſi vogliono chiamare protettori per aver pagato poco tempo per un giovane un maeſtro a ſalario.

4. Se il fanciullo dunque ha tutte le qualità neceſſarie, il maeſtro dal canto ſuo deve incominciare dal disfarſi per quanto può del ſuo amor proprio, e inſegnargli quanto ſa, quanto ha appreſo, e quel che a lui non è ſtato inſegnato da veruno, e ſopratutto non deve temer mai d'inſegnar troppo; e ſe per diſgrazia egli ha queſta infermità, io lo conſiglierei a non far da maeſtro, perchè non è da galantuomo il fare degl' infelici; nè io veggo infelicità maggiore per un uomo, quanto l'aver perduta la ſua gioventù per farſi un cattivo pittore: e ſiccome ciò dipende dal maeſtro, egli può evitar facilmente queſto male, poichè niuno ha preciſa obligazione di prendere diſcepoli.

5. E'vero che il mondo è pieno d'ingrati, e che un abile pittore col dare una buona educazione al ſuo diſcepolo corre riſchio d'alimentarſi una ſerpe in ſeno; ma i vizj altrui non iſcuſano i noſtri, nè ſi potrà mai diſcolpare quel pittore, che educando un giovane lo mette in iſtato di pentirſi per tutta la ſua vita d'aver intrapreſa queſta profeſſione. Scuſabili non oſtante ſono ſempre que' profeſſori, che per protezione, e ſenza intereſſe ſi veggono coſtretti di ricever diſcepoli, ſe non gli ammaeſtrano con quella cura, ed applicazione, che ſi richiede; poichè è certo, che coſta più tempo, e più pena far un buon allievo, che il maggior quadro del mondo. Perciò mi ſembra una grande ingiuſtizia de' protettori il pretendere, che un artiſta perda il ſuo tempo ad inſegnar l'arte a perſone, che non gli recano

cano alcun utile, nè alcun intereſſe a farlo. Queſta irragionevole pratica regna generalmente in Italia, la quale va perciò perdendo a poco a poco la pittura, e la gioventù, malgrado l'abbondanza de' bei talenti. Ma tralaſcio queſta materia, che mi devia molto dal mio oggetto, e vengo alle regole, e alle ragioni dell' arte, che mi ſono propoſto di ſpiegare, e perciò mi prevalgo di una ſpecie di dialogo con domande, e riſpoſte.

6. *Domanda*. Come ſi potrà conoſcere ſe un fanciullo ha le diſpoſizioni neceſſarie per la pittura?

Riſpoſta. Se ha più giudizio che vivezza ſi può concepire buona ſperanza.

D. Di qual età deve eſſere chi incomincia?

R. Quanto più tenero, tanto più a propoſito ſarà per incominciare; perchè fin dall' età di quattr' anni potrà apprendere qualche coſa, e allora gli ſarà più facile acquiſtar l'eſattezza della viſta, non avendo ancora gli organi contratto alcun abito particolare.

D. E ſe incominciaſſe più tardi potrebbe giungere ad eſſer buon pittore?

R. Senza alcun dubbio; ma gli coſterebbe molto più fatica, perchè neceſſariamente avrà impiegato quel tempo anteriore in qualche coſa, che gli occupa la memoria, e gl'impediſce d'apprender la pittura colla ſteſſa facilità.

D. Ciò nondimeno non vi ſono ſtati pittori grandi, che hanno incominciato a ſtudiare in età avanzata?

R. Sì: ma i maggiori uomini hanno tutti imparata la pittura dalla loro più tenera fanciullezza. Raffaello era figlio di pittore, che lo avrà poſto a dipingere da che moſtrò uſo di ragione: Tiziano incominciò ben da fanciullo: Michelangelo di dodici anni già maneggiava il marmo: il Coreggio, non avendo viſſuto che quarant' anni, laſciò sì gran numero di opere inſigni da non poterſi fare in fretta; e neceſſariamente dovè incominciar a lavorare ben per tempo. E' tuttavia vero, che alcuni buoni pittori hanno principiato più tardi; ma ſe ſono riuſciti perchè ebbero ingegno ſtraordinario, quanto più eccellenti non ſarebbero ſtati ſe aveſſero incominciato più preſto?

D. Qual è la prima coſa, che un maeſtro deve inſegnare al ſuo diſcepolo.

R. Siccome non è facile ſcoprir ſubito l'ingegno, e il carat-

rattere de' ragazzi, è neceſſario farli incominciare dal diſegnar le figure geometriche, ma ſenza riga, e ſenza compaſſo, affinchè avvezzino la viſta all'eſattezza, che è la baſe fondamentale del diſegno; poichè non vi è oggetto, i di cui contorni, e forme non ſi compongano di figure, e di linee geometriche ſemplici, o compoſte. Onde ſe il fanciullo ſa fare ad occhio queſte figure, ſaprà diſegnare accuratamente qualunque coſa, e concepirà facilmente tutte le proporzioni.

D. Non ſarà meglio fargli diſegnar la figura umana, la quale, ſe è compoſta di figure geometriche, farà apprendere in una volta quello, che nell' altro modo ſi apprende in due?

R. Queſto conſiglio è totalmente dannoſo, perchè la bellezza del contorno della figura umana dipende dall' eſprimer bene tutte le linee impercettibili, e tutte le forme interrotte, che formano un inſieme di figure geometriche frammiſte, e confuſe tra loro in maniera, che è impoſſibile ad un fanciullo il concepirle con diſtinzione, e anche più difficile al maeſtro giudicar da quelle dell' eſattezza di viſta del ſuo diſcepolo; laddove in un ſemplice triangolo, per eſempio, è facile il conoſcere i difetti, e i vizj commeſſi dalla viſta, o dalla mano.

D. Che coſa è il vizio della viſta?

R. Si danno perſone, che veggono le coſe più lunghe, che larghe, ed altre viceverſa. Alcune ad una certa diſtanza giudicano tutti gli oggetti maggiori, ed altre minori; e perciò io credo conveniente, che i fanciulli diſegnino le figure geometriche, perchè nelle coſe più ſemplici ſi ſcoprono più facilmente gli errori: onde il maeſtro potrà in un triangolo, per eſempio, conoſcere in un iſtante per mezzo della riga, e del compaſſo la ineſattezza di viſta del diſcepolo.

D. La ragione ſarebbe buona, ſe non foſſe contrariata dalla pratica; poichè nè Raffaello, nè i Caracci, nè il Domenichino, nè finalmente verun gran pittore, che ſi ſappia, ha battuta queſta ſtrada per fare le opere egregie, che hanno fatte.

R. Queſto è in parte vero, ma ha biſogno di dilucidazione. Leonardo da Vinci, che ci ha laſciate diverſe regole di proporzione del corpo umano, decide che la geometria è neceſſaria ai pittori. I maeſtri di Raffaello gl' inſegnarono a diſegnare con un' eſattezza ſtraordinaria; onde non potè a meno di aver al principio un guſto eſtremamente ſervile, e ſecco, che potè ſolamente

te

te abbandonare quando vide le cose antiche, e le opere di Michelangelo, le quali imitò perchè s'era fatta la vista la più esatta, che si possa mai avere. Un consimile ingegno, sì puro, e sì corretto, non è tornato al mondo da più di due secoli, e mezzo in poi, onde sarebbe temerità il far conto, che qualsisia fanciullo, che si dia alla pittura, abbia da esser dotato di quel raro talento: perciò è necessario esaminare i doni, che gli ha distribuiti la natura. I Caracci seguirono le regole di proporzione, che trovarono stabilite; ed io finalmente ammiro in essi varie cose più che l'estrema correzione.

D. Come? Annibale non fu estremamente corretto?

R. La correzione si prende in varj sensi; e in un di questi egli fu corretto, e ne fu debitore non tanto all' esattezza della vista, quanto alla pratica acquistata col molto disegnare. Il Domenichino disegnò tante volte il gruppo del Laocoonte, che lo sapeva a memoria. Contuttociò niun de' pittori, che si citano, hanno uguagliata la purezza, e la precisione dell' antico; e siccome senza essere accusati d'un vil timore dobbiamo intraprendere quello, che altri hanno fatto; perciò io propongo di aspirare al più perfetto; e se quando Raffaello apprendeva la correzione da'suoi maestri, coloro gli avessero nel tempo stesso insegnato a fuggire il lor gusto secco, e a disegnare la natura per via delle figure geometriche, non sarebbe stato poi tenuto a mutar maniera. Se il Caracci, e il Domenichino avessero imparato secondo il metodo, che io propongo, non vedremmo ne'loro contorni tante linee false corrette, e in quelle dell'ultimo particolarmente quel gusto timido, e freddo, che vi vediamo.

D. Ma questo studio geometrico potrebbe talvolta pregiudicare all'eleganza, e alla facilità?

R Tutto al contrario. L'eleganza consiste nella grande varietà di linee curve, e di angoli, e solo la geometria può dar la facilità di eseguir queste cose con mano sicura, e colla qualità, che si desidera. Ma io non pretendo, che solo questo studio delle figure geometriche possa formare i pittori grandi: dico bensì, che essendo la correzione la parte più difficile da trovarsi in essi, e che dipendendo questa dall' esattezza della vista, per niun altro mezzo si può acquistarla sì facilmente, quanto per lo studio della geometria. A ciò si aggiunge, che un fanciullo disegnando accuratamente un mese le figure geometriche, apprenderà

derà più esattezza che un altro in un anno disegnando l'accademia; e il primo in sei mesi di tempo saprà piantar bene una figura, e avrà un buon fondamento per avanzarsi nelle altre parti dell'arte.

D. Che cosa si ha da fare dopo di aver disegnate le sudette figure geometriche?

R. Si debbono disegnare contorni da buoni disegni, e quadri, e studiare le proporzioni del corpo umano per apprendere un buon gusto di disegno, che si dovrà dal maestro insegnare su le proporzioni delle statue antiche; e allora bisognerà raddoppiare l'attenzione, e non menar buono il minimo difetto di correzione: e quando siasi fatto questo, e si abbia acquistata certa pratica di disegnare contorni con franchezza, si dovrà disegnare in chiaroscuro.

D. Bisognerà tenere molto tempo il principiante a disegnare contorni?

R. Finchè abbia acquistata una competente facilità.

D. Fatto questo, che cosa si dovrà studiare?

R. S'incomincerà ad ombreggiare, badando a fare i disegni coll'ultima purità, perchè acquistando allora questa qualità importante, essa dura poi tutta la vita, e anche nel dipingere. Avverto parimente, che quando si disegna in chiaroscuro si ha da studiare l'anatomia, e la prospettiva, affine di prepararsi a disegnar poscia al naturale.

D. Se disegnando le figure geometriche si è detto, che sei mesi dopo si può disegnar bene un'accademia, perchè si ha da perdere il tempo a disegnar disegni, e quadri, mentre pare, che sarebbe più spedito mettersi a dirittura a disegnare statue?

R. Non è così; perchè per disegnare bene statue bisogna sapere la prospettiva: e benchè io abbia detto, che il principiante saprà in quello stato piantare una figura, nol dovrà però fare, perchè si avvezzerebbe ad una fredda imitazione senza l'intelligenza degli scorci, o perderebbe l'esattezza di vista, che avesse acquistata.

D. Come si deve studiare la prospettiva?

R. S'incomincerà dallo studiare un poco di geometria elementare, e si apprenderà subito a mettere tutte le sue figure in prospettiva.

D. Un poco di geometria mi pare insufficiente, poichè vediamo,

mo, che coloro, che vogliono insegnare con fondamento la prospettiva, fanno studiare non solo tutta la geometria, ma anche l'architettura, almeno le regole de' cinque ordini; assicurando che non si può metter bene una cosa in prospettiva se non si sa perfettamente la geometria.

R. Non s' inganna chi è di questa opinione. Ma io credo, che per formare un pittore, debba il maestro prudente procurare che sappia tutte le cose spettanti alla sua arte in porzione uguale, e non perda il primo tempo, che è il più prezioso, in cose, che non sono di prima utilità.

D. Perderà dunque il pittore il suo tempo a studiare a fondo la prospettiva?

R. No: ma siccome questa è una cosa molto più facile delle altre, che entrano nella pittura, non conviene che lo studente v'impieghi troppo tempo prima d'apprendere le più necessarie. Tanto più, che le cose della prospettiva, che sono più necessarie a un pittore, si riducono al piano, al quadrato in tutti i suoi aspetti, al triangolo, al rotondo, all' ovale, e sopratutto a concepir bene la differenza del punto di vista, e la varietà, che produce il punto di distanza da vicino, o da lontano.

D. Come si ha da studiare l'anatomia? Dicono molti, che non è necessaria; e che i pittori, che vi si sono applicati, sono caduti tutti in un gusto secco, e disgraziato.

R. Coloro, che dicono non essere necessaria l'anatomia, s'ingannano grossolanamente, perchè senza di essa non è possibile dar ragione delle parti d'una figura nuda. Ma in tutto deve esser moderazione, e giudizio, essendovi gran differenza tra il dar tutto ad una parte, e saperla usar bene; e le regole hanno da servire al pittore solamente per uniformarsi alla natura, e farcela comprender bene.

D. Ma l'anatomia è una cosa sì lunga ad apprendersi? . . .

R. Non è certamente sì lunga quando s'insegna bene, cioè quando non s'insegna al pittore più di quello, che gli è necessario; poichè ben differentemente deve studiarla il medico, e il chirurgo, che hanno da sapere tutto il giuoco interno delle parti dell' uomo; e il pittore, il quale ha soltanto bisogno degli effetti, che fanno nella superficie . . . . .

§. I. Della pittura.

7. La pittura è una delle tre belle arti, che ha per oggetto l'imitazione della verità, cioè l'apparenza di tutte le cose visibili. I materiali necessarj per questa imitazione sono i tre colori, rosso, giallo, e turchino, a' quali si aggiunge il bianco, e il nero, che senza esser propriamente colori servono per esprimere la luce, e l'oscurità.

8. Tutti i colori intermedj si compongono dei tre sopradetti, che sono i primitivi; e con essi imita l'arte tutte le apparenze della natura sopra una superficie: come, per esempio, se a traverso d'un cristallo si vedesse un paese, un uomo, un cavallo, o qualunque altro oggetto, e si andassero mettendo nel cristallo tutti i colori consimili a quelli, che si veggono, terminata che fosse questa operazione si troverebbe fatto un quadro rassomigliante agli oggetti, che prima si vedevano a traverso del vetro. In questo modo, sebbene con diverso artifizio, il pittore va disponendo sopra una superficie i colori, co' quali produce nel riguardante lo stesso effetto come se vedesse gli oggetti veri. Quindi proviene, che qualunque superficie coperta di colori, che ci dieno idee o di forme, o di figure, si chiama pittura, la quale come arte non è che il modo di disporre i colori in maniera, che mediante la loro disposizione, e modificazione possano destare nello spettatore idee di cose da lui prima vedute, o possibili a vedersi.

9. Tutte le cose, che si percepiscono per la vista, si giungono a conoscere a poco a poco, e gradatamente; onde è stato necessario, che anche l'arte divida l'imitazione degli oggetti in parti, e in gradi differenti, altrimenti sarebbe così impossibile far opere lodevoli, come ascendere in cima a un edifizio senza scala. A prima vista non ci danno gli oggetti altra idea che della loro esistenza. La loro forma ci fa poi ricordare, che abbiam veduto altra cosa consimile, che per convenzione si chiama uomo, cavallo, ec. Continuando l'osservazione, troviamo il modo come sta quell' oggetto, e subito le proporzioni generali, e particolari, e fin le minime sue parti. Nello stesso modo deve incominciare il pittore dal figurarsi un luogo dove succede un'azione. Indi nella sua immaginazione collocherà i corpi,

pi, che ivi devono essere; e questo sarà quello, che corrisponde all'invenzione. Subito penserà al modo come possa stare ciascheduna cosa sì nel tutto, come nelle rispettive parti, o ne' membri; e questo appartiene alla composizione. Finalmente regolerà la figura, o la forma particolare di ciascuna cosa, che è quella, che si chiama disegno; e siccome esse forme non si possono esprimere perfettamente come sono sopra una superficie piana, il disegno è inseparabile dall'arte delle ombre, e de' lumi, che è quello, che s'intende per chiaroscuro. Determinate le forme, viene il colore de' corpi, e il modo, e il maneggio, che può esser più o meno a proposito per esprimere le cose, la loro essenza, e contestura. Tutto questo è in generale; ma per apprenderlo bisogna studiarlo parte a parte attentissimamente, poichè in altra maniera sarà impossibile apprender bene, come è impossibile far un edifizio senza aver preparati i materiali. Mi accingo a parlare di ciascuna cosa particolarmente.

10. La parola *pittura* si può prendere in due sensi, cioè come arte, e come un prodotto dell'arte. Nel secondo senso tutte le superficie, sopra le quali si sono messi diversi colori disposti ad un fine, o ad una ragione, si chiamano cosa dipinta, o pittura, che sarà più, o meno artificiosa, secondo che le ragioni, colle quali è fatta, sono più, o meno difficoltose, e complicate. Nel primo senso poi, come arte che produce, è una di quelle arti, che hanno per oggetto l'imitazione. Per giugnere a questo fine ci serviamo di diversi mezzi, de' quali anderemo parlando, incominciando dall'imitazione in generale.

11. La pittura imita l'apparenza della natura medianti i cinque colori sopradetti (parlando sempre da pittore), che servonle di materiali; e sono il bianco, il giallo, il rosso, il turchino, e il nero. Benchè il primo, e l'ultimo non sieno effettivamente colori; deve nondimeno il pittore considerarli come tali, per la grande utilità, ch'egli ne trae per rappresentare la luce, e le tenebre; poichè in quest'arte non abbiamo altro mezzo da rappresentare queste due qualità, e anche con questo non si conseguiscono che imperfettamente, per le ragioni, che addurrò in appresso. Rispetto agli altri colori, come il nerancio, porpora, violetto, e verde, non sono altro che tinte composte di due colori, come vediamo, oltre l'esperienza della pittura,

 nell'

nell' iride, e nel prifma, ove i detti colori non fi trovano in altro fito, che nel mezzo de' loro componenti. Il verde è tra il turchino, e il giallo, il nerancio tra il giallo, e il roffo, e il purpureo, o violetto, tra il roffo, e il turchino. Quefti colori fono i materiali, de' quali fi ferve il pittore per far parere a chi guarda un quadro, che fopra una fuperficie piana fieno diverfi corpi ftaccati gli uni dagli altri, e che in parte fono illuminati, e in parte privi di luce immediata, e folamente illuminati dalla luce, ch' è frammifta nella maffa dell' aria, o dal rifleffo di altri corpi, o totalmente privi di luce. Quefta imitazione del vero nella pittura dipende dalla uniformità, che hanno le forme, e le loro quantità, e qualità con quelle della natura, che fi vogliono imitare: ma ficcome in quefta le parti d'un corpo fono infinite, l'arte del pittore confifte in fapere quanto egli poffa imitare. Per trovar quefto egli deve confiderare l'effetto, che gli fa ogni cofa confiderandola intiera, e in quella diftanza, dove i fuoi occhi giungano a vedere tutto l'intiero corpo, altrimenti egli non farà bene che qualche parte, ma non mai un quadro intiero. Oltre a ciò bifogna confiderare, che nella pittura noi non abbiamo nè vera luce, nè vere tenebre, cioè total privazione di luce; e convien anche riflettere, che la tavola dipinta è una fuperficie uguale, che riceve lume in tutte le parti. Siccome il nero nella pittura non è in sè più tenebrofo di qualunque altro corpo nero illuminato, ci vuol un' arte particolare per far che il nero dipinto comparifca privazione di luce. Nello fteffo cafo fono ancora le minime ombre; e ci vuole molta arte a farle comparire vere ombre, che non fembrino macchie di color più bruno del corpo in fua natura, che apparifce nelle parti illuminate. Di tutto quefto ne infegnerò il modo nel paragrafo del colorito.

12. La fteffa difficoltà, anzi maggiore, fi trova ne' lumi, perchè la tavola dipinta non fi può vedere fe non in una pofizione tale, che il lume, che effa riceve, non fi rifletta agli occhi del riguardante; altrimenti farebbefi uno fpecchio della luce; e l'ombra, e i lumi comparirebbero chiariffimi più, o meno, fecondo che la fuperficie farà levigata: dunque i lumi, che fono dipinti, non poffono effere, ancorchè fieno bianchi, fe non che della chiarezza d'una mezza tinta d'un corpo bianco. Perciò fe il pittore vuole imitare un corpo di fuperficie terfa, o pu-

o pulita, che faccia specchio della luce, ha bisogno di moltissimo artifizio, nè mai lo conseguirà perfettamente. A tal effetto consiglio di fuggire queste occasioni, e di proporzionare gli oggetti, che si vogliono dipingere, colla potenza dell' arte. Di questi casi se ne dà un numero infinito, come è impossibile dipingere qualunque corpo luminoso, e i lumi d'un corpo bianco. In somma quasi nulla è nella natura, che il pittore possa copiare come lo vede; e se si trovasse taluno, che avesse la pazienza, come l'ebbe il sig. Denner d'Amburgo, di fare ogni ruga, e ogni pelo colla sua ombra, e nella pupilla dell'occhio effigiare tutta la finestra dell' appartamento colle nuvole, che sono nell'aria; benchè tutto ciò si facesse bene, e anche meglio di lui, il quale era unico, e mirabile in questo genere, tal pittura non potrebbe comparir mai vera, se non colla condizione di guardarla sempre in quella distanza, in cui il pittore la fece; ed eccone la ragione: nel guardare un quadro v'è sempre qualche circostanza, che ci disinganna, e ci fa conoscere, che il falso non è vero. Supponiamo, che il quadro fosse in tutte le sue parti perfetto; che fosse posto nel suo giusto punto di veduta; che non avesse che una sola distanza, da cui potesse guardarsi; che il lume del sito, dove si vede, fosse giusto nella stessa maniera, che avrebbe da essere per portare lo stesso chiaroscuro sulle figure se fossero vive; con tutto ciò noi saremmo disingannati dalla superficie piana, dalle pennellate stesse, dalla mancanza dell' aria, che dovrebbe essere tra gli oggetti lontani: il chiaroscuro, e i lumi s'indebolirebbero, come anche gli oscuri, per l'interposizione dell' aria, e si distruggerebbero gli effetti del gran lavoro del pittore. Dunque ci vuole una industriosa imitazione del vero, che non sia servile, ma giudiziosa; che non imiti il vero, come è, perchè questo sarà impossibile; ma come potrebbe essere, e come comparisce, dandogli quella disposizione propria al soggetto, e all' idea, che si vuol far concepire al riguardante; che ogni forma conservi ciò non ostante la sua proprietà, e qualità caratteristica in tutte le parti dell' arte; che ogni cosa, che si rappresenta, sia intelligibilmente distinta da ogni altra cosa diversa: in somma, che il vero sia imitato nel modo più proprio per dare al riguardante l'intelligenza dell' idea del pittore.

13. Due strade hanno seguite i grandi pittori per consegui-

guire tutto questo. Alcuni hanno tralasciato molte parti non assolutamente necessarie al loro fine; ed hanno fatto con ciò comparire maggiormente quello, che volevano far osservare: altri hanno cercato di non tralasciare nessuna parte significante, e quasi hanno aumentata la visibilità; e con questo hanno dato una idea chiarissima di tutto quello, che volevano significare. Principe de' primi è il Coreggio, e de' secondi Raffaello. Entrambi pel loro stile rispettivo hanno esaltata la pittura all' ultima perfezione; poichè, a quel che io credo, il più, a cui in essa si possa giugnere, si è di far comparire una tavola dipinta come se fosse il vero veduto a traverso d'un cristallo più, o meno torbido, o appannato. Tralascio molte altre ragioni, riserbandole al luogo, in cui parlerò di ciascuna parte della pittura.

§. II. *Del disegno*.

14. Per disegno s'intende principalmente il contorno, o la circonferenza delle cose colla proporzione della sua lunghezza, larghezza, e forma. Convien poi considerare quali forme siano le più graziose, e prevalersene, affinchè l'opera faccia un effetto gradevole; e questo si deve osservare non solamente nelle figure, ma anche nello spazio, che resta fra l'una, e l'altra, e tra i loro membri. Le forme più gradevoli son quelle, che sono più varie; e le disgustose quelle, che in loro stesse si replicano, come sono le quadrate, e le rotonde: le prime perchè composte di quattro linee, che due a due sono parallele; e le seconde perchè da ogni parte sono la stessa cosa, e non presentano alla vista niuna varietà, e per conseguenza niuna grazia. L'ovale, o l'ellissi non è così uniforme. Il triangolo è il meno disaggradevole tra tutte le figure regolari, perchè gli angoli sono di numero disuguali, e le sue linee non formano niuna parallela.

15. Nella pittura bisogna assolutamente fuggire ogni ripetizione di linee, e di forme, ogni parallela, e gli angoli di gradi uguali, e sopratutto gli angoli retti; perchè in questi non si ha neppur la libertà di variare la loro grandezza, e negli altri si ha l'arbitrio di farli maggiori, o minori, cioè più acuti, o più ottusi, e nelle altre figure si è più libero di variarle di grandezza.

16. Per questo è necessario, che il pittore sappia bene la prospettiva, perchè col suo mezzo egli potrà variare tutte le

for-

forme regolari; facendo, per esempio, d'un quadrato un trapezio, o una forma irregolare, ingrandirà, o ristringerà un triangolo, cambierà un circolo in ellissi, ed eviterà ogni ripetizione. In somma se un membro si presenta nella sua apparenza geometrica, il suo corrispondente deve essere scorciato per mantenere la varietà.

17. Niuna forma deve essere uniforme, e fin le linee rette debbonsi convertire in ondeggiate; lo che non pregiudicherà alla forma principale, osservando, che le porzioni di circolo tocchino in varj punti, distanze, ed elevazioni la retta, e non formino niun angolo, ma vadano continuamente alternando le concavità, e le convessità. Una linea così fatta è la più a proposito per dar grazia, ed eleganza al contorno, perchè senza alterare l'altezza, o l'elevazione d'un membro, si possono far comparire più, o men leggeri; poichè facendo i convessi maggiori de' concavi, saranno pesanti, e facendoli al contrario compariranno leggeri. Perciò bisogna dare una giusta proporzione a queste due specie di forme, come spiegherò più distesamente nel paragrafo della grazia nel contorno.

18. In un corpo nudo non si possono fare angoli, se non quando un muscolo, o una parte si occulta dietro un' altra, perchè in tal caso per una specie d'intersezione forma angolo, e allora è necessario osservar bene dove nasce quel muscolo, o quella parte; nel che hanno errato molti pittori per ignoranza dell'anatomia. Queste intersezioni si fanno di varie maniere. Si fanno in membri, che si veggono interamente quando l' obliquità d' un muscolo ha la sua origine nella parte, che non si vede; e negli scorci, perchè molte volte un muscolo s' interrompe quando la parte carnosa cuopre la concava, che lo lega colla tendinosa; e per la stessa ragione trovansi tante intersezioni negli scorci, poichè tutte le forme convesse occultano, o diminuiscono le concave. Per questo motivo i pittori prudenti evitano quanto più è possibile di fare gli scorci negli oggetti graziosi; e quando non è loro permesso farne di meno, mettono i minori che possono, e quelli che sono assolutamente necessarj. In quelli di carattere aspro, e di espressione forte, dove si può impiegare uno stile alterato, s'impiega con successo; e lo stesso è ne' casi, che un membro ne interseca un altro, e formansi angoli; ma allora convien osservare dove s'interseca la linea; per-

perchè se il membro, che si occulta dietro dell' altro, s'incrocia nel principio della sua convessità, offenderà la vista, poichè comparirà che quelle linee sieno incompatibili, facendo una la sua mostra in fuori, e l'altra in dentro. Se per niuna ragione non si può scansare un tale incontro di linee, si può rimediare coprendo la parte con qualche panno, o facendo l'intersezione nella parte più retta del membro, che si vuole occultare: e se neppur questo può riuscire, si ha da procurare, che cada dove la linea curva sarà maggiore, affinchè dall' altra parte trovisi la stessa specie di linea.

19. Ho detto, che il pittore deve fuggire le figure perfettamente geometriche; e perciò gli converrà osservare, che quando occorre qualche forma angolare, non compisca le linee in angolo, e alla loro punta faccia un poco di circolo; poichè in questa guisa si dà alla vista quella varietà di forme, che costituisce la grazia. Se al contrario occorresse una forma rotonda, si può variare facendo alcuni ripiani, e ondeggiando la linea. In somma si deve tenere per principio certo, che non conviene far niuna figura perfettamente angolare, nè perfettamente rotonda, perchè non vi è cosa in pittura, che più offenda la vista.

20. Queste osservazioni si debbono fare sopra le opere de' maestri, che hanno meglio disegnato, e specialmente su quelli, che hanno avuto buon gusto di disegno, come i Caracci, e alcuni de' loro discepoli, i quali benchè loro occorresse rappresentare, per esempio, una pietra tagliata secondo tutto il rigore dell' arte, sicuramente l'avranno fatta cogli angoli rotti. Nel disegno si comprende tutta quella parte della pittura, che serve per determinare le forme d'ogni corpo; e questa parte è inseparabile dal chiaroscuro; ma s'intende particolarmente delle forme, dei fini perpendicolari, o verticali, ed ultime parti, che possiamo vedere d'un corpo. Questa parte si compone di altre due principali, cioè della cognizione della forma propria del corpo, e del modo di vederlo. La seconda appartiene all' ottica, che nella pittura si comprende sotto la prospettiva, parte dell' ottica: la prima in quanto al corpo umano, e di tutti gli animali, dipende dall' anatomia, e per gli altri corpi dalla cognizione delle loro proprie forme fissate nella memoria per mezzo della geometria. Bisogna però notare, che la geometria pittorica non è totalmente la stessa, che la geometria comune, perchè

chè il pittore deve conoſcere le ragioni delle forme, per farle a mano ſciolta, e a occhio; poichè non ſervirebbe ſapere la geometria come Euclide, ſe non ſi è in iſtato di diſegnar le ſue figure ſenza riga, e compaſſo; e queſto non ſi acquiſta che per un coſtume, o abito contratto di veder giuſto. Queſta è la baſe fondamentale del diſegno, ſenza la quale il pittore non potrà mai fare quello, che ſa per teorica; perchè ſiccome nella pittura ſi deve eſprimere ogni forma, che ſi preſenta all' occhio come è nella natura; e ſiccome la bellezza delle forme dipende da quel poco più, o meno, che determina, e decide il carattere, o l'inclinazione di detta forma; così con poco più, o meno ſi dà, o s'impediſce l'intelligenza di una forma. Chi deſidera dunque diſegnar bene, la prima coſa, che ha da oſſervare, è come ſia la forma del corpo, che vuol diſegnare; e la ſeconda il modo come ſi preſenta alla viſta. Alla forma propria d'un corpo intiero ſpetta anche la proporzione delle parti, cioè quella analogia, che hanno fra di loro, la quale ſi chiama comunemente proporzione. Di queſte parti ne farò un paragrafo diſtinto, ove parlerò delle proporzioni del corpo umano; e per ora dico ſolamente, che in ogni corpo intiero vi è un carattere generale, vale a dire, che tutto un corpo ſi compone di forme o quadre, o triangolari, o tonde; e benchè queſte forme ſieno infinitamente variate, tuttavia conſerverà ſempre quel carattere, che la natura gli ha dato, e che lo diſtingue. Chi vuol dunque cercare la bellezza nel diſegno, conſideri bene la forma caratteriſtica di ciaſcun corpo, e ne dia intelligenza chiara nella ſua opera; e non ſi curi delle minuzie accidentali, ſenza però omettere coſa per quanto piccola ſia, qualora ſerva alla coſtruzione del corpo. Quando dico minuzie accidentali, intendo, che per eſempio, ſe in un corpo aduſto ſi trovaſſe per accidente un muſcolo groſſo, o rotondo, come nella natura può ſuccedere per mezzo del frequente uſo d'una tal parte, o per compleſſione, o ſtato di ſalute della perſona, il pittore non deve imitarlo; ma deve anzi ſupporre, che il tal uomo ſia uniforme in tutte le ſue parti, affinchè non s'interrompa l'intelligenza generale, che vuol dare allo ſpettatore, della figura d'un uomo aduſto. Lo ſteſſo è d'un uomo forte, leggero, graſſo, giovane, vecchio. Semprechè in un corpo d'un carattere determinato ſarà qualche parte ancorchè belliſſima, per sè di forme, e di carat-

tere diverſa dal tutto, o dalla maggior parte degli altri membri componenti il tutto, farà una moſtruoſità interrompendo l'idea generale del carattere di quel corpo (a).

21. Oltre di ciò è neceſſario d'oſſervare, che non ſi muti mai per qualunque ragione, che vi foſſe, o poteſſe eſſere, il carattere, la forma, o la proporzione, che la natura ha dato ad ogni corpo, e ad ogni ſua parte; onde, per eſempio, un muſcolo bislungo non ſi deve mai ridurre a forma quadra, o tonda; poichè ſarebbe queſto un cambiar la natura, e le ſue determinate leggi, e uſcire dal veriſimile: ſi potrà però far molto bene la tal parte, o muſcolo, più, o meno bislungo. Nello ſteſſo modo ſe la natura ha fatta una coſa grande, e un'altra piccola, non ſi hanno mai da fare uguali, e molto meno le grandi piccole, nè le piccole grandi, perchè la pittura imita il vero come è, o come potrebbe eſſere, e non altrimenti. Lo ſteſſo ancora s'intenda quando parlo dell' idea generale, e del carattere d'una figura intiera: ſe dico che ſia di forme quadre, o altre, non intendo che ſi debba mutare la forma propria de' muſcoli, e parti, ma ſolo che quel muſcolo, che di ſua natura è tondo, abbia le ſue naturali ammaccature, e forme tanto più angoloſe, quanto lo ſono tutti i muſcoli; ma che non oſtante, un muſcolo tondo reſti ſempre in paragone degli altri tondo. In quanto alle forme è anche neceſſario, che il pittore conſideri, che quaſi neſſun corpo è perfettamente angoloſo, nè perfettamente tondo; e che le variazioni di queſte forme, fanno un certo effetto nella pittura, che dà un' idea di moto, di fleſſibilità, e di vita: che ogni linea in sè ſteſſa ha una proprietà di eſprimere una qualità del corpo, che circoſcrive. Ogni linea retta dà idea d'eſtenſione, o durezza; la curva all' incontro di fleſſibilità: l'ellittica poſta orizontalmente rappreſenta corpi teneri, ed umidi: la linea a foggia di S dà idea di vita; e così ogni linea in ogni poſitura diverſa ha diverſo ſignificato.

22. Si potrebbero dire infinite coſe ſe ſi voleſſe parlare d'ogni caſo, nel quale ſi ha biſogno di oſſervazione in ciaſcuna forma, e in tutto quello, che accade nella pittura. Rammenterò ſolamente, che ſi evitino ancora gli ſcorci, ſpecialmente negli oggetti belli, i quali non ſoffrono quella mutazione di forme

(a) Queſto però s'intenderà qualora non ſi abbiano a fare ritratti, ne' quali i difetti poſſono ſervire a caratterizzare la perſona, ſe ſi crede neceſſario. FEA.

me, che produce lo ſcorcio; perchè un membro, o una parte in iſcorcio è ſoggetta a un punto di viſta; ed ogni volta, che non ſi vede la pittura in quel punto, compariſce falſo, o ſtroppiato. Ne farò un paragrafo a parte nella proſpettiva, nel quale metterò quello, che quì ſi potrebbe deſiderare.

§. III. *Del chiaroſcuro.*

23. La parte della pittura, che ſi chiama chiaroſcuro, o per meglio dire, l'arte de' lumi, e delle ombre, è di due ſorti, come tutte le altre parti della pittura; cioè una neceſſaria, e ſemplicemente vera; e l'altra veriſimile, o ideale. Prima però di parlare delle regole particolari del chiaroſcuro, giova fare le ſeguenti oſſervazioni: 1. ſe non ci foſſe luce, tutte le coſe corporee ſarebbero tenebroſe: 2. l'aria è una maſſa frammiſta di corpi eſtranei: 3. la luce cadendo ſu d'un corpo ritorna indietro, e fa quello, che ſi chiama lume rifleſſo; e queſto ſuccede più, o meno, ſecondo che il corpo è di ſuperficie più levigata, e perfetta: 4. tutti i corpi conveſſi riflettono i raggi della luce ſecondo la loro maggiore, o minor curvità, come ſe veniſſero rifleſſi dal centro di detta forma; e i concavi gli uniſcono nel ſito, dove ſarebbe il centro della loro curva: 5. ſopra neſſun corpo levigato, e piano ſi può veder la luce, ſe non che nel ſito dove ſi forma un angolo uguale dalla linea del raggio di eſſa ſopra il corpo illuminato, e dalla linea del raggio viſuale di chi guarda il detto corpo: 6. i corpi appannati ſono tali per eſſere composti poroſi; ma ogni loro particella è non oſtante più, o meno lucida. Per queſta ragione compariſce il loro lume più dilatato, perchè ritorna il raggio da ogni particella di quei corpi; ma per la piccolezza vengono a perderſi quaſi nell' aria, e a formare un lume ſpazioſo, e debole. Queſta parte della pittura è quella, che principalmente cauſa il riſalto, quando è ben inteſa. Eſſa è, che ſpiega le forme, perchè il contorno non è che una ſpecie di ſezione perpendicolare; e un globo ſenza lumi, e ombre fa lo ſteſſo effetto d'un diſco, o circolo. Dunque dopo la proſpettiva lineare il chiaroſcuro è la parte, che fa che ſopra una ſuperficie piana compariſcano corpi rilevati di forme variatiſſime, e ſtaccate. La proſpettiva aerea entra anche tra le parti del chiaroſcuro. Qui è neceſſario mettere in con-

ſiderazione, che nella natura non vi è quaſi neſſun angolo, e che gli angoli ſono ſolamente piccole curve, le quali finiſcono in due linee rette, che ſi dilatano. Perciò il pittore, che intende bene il chiaroſcuro, non deve abuſare delle durezze, e ſtacchi di chiaroſcuro, che poſſono ſolamente eſſere in alcuni contorni fortemente illuminati: non devono però eſſere fatti queſti contorni deciſi colla tinta veramente luminoſa, ma con una mezza tinta; poichè è impoſſibile, che il lume, che cade ſopra il corpo, che vediamo, poſſa ritornare per angolo uguale al noſtro occhio da quel luogo ultimo, che noi vediamo, il quale è il contorno; perchè ſe il lume foſſe eſpreſſamente poſto in modo, che ciò poteſſe ſuccedere, vedremmo tutto l'oggetto oſcuro, e un lume deboliſſimo al contorno: onde queſto caſo non ſi ha da ſupporre, e ſupponendolo non potrebbe piacere, perchè diſtruggerebbe il riſalto dell' oggetto.

24. Dobbiamo inoltre conſiderare, che ogni corpo o in parte, o in tutto di ſuperficie levigata, riflette parte de' raggi, e tinge di nuovo l'aria più vicina d'una luce del ſuo proprio colore. Ho voluto dir tutto queſto a ſolo fine di perſuadere, che i contorni debbono eſſere dolci per eſſer veri; e che ſe nel vero ne vediamo alcuni, i quali compariſcono taglienti, ciò proviene dall' eſſere nella natura il corpo illuminato tanto diverſo dal corpo non illuminato, che amendue ſono o veri lumi, o vere tenebre; il che non ſuccede nella pittura, come ho detto avanti.

25. Se ſi conſidera quel lume, che ſarà al contorno di una figura, in paragone del lume, che ſi trova più ſul colmo verſo il noſtro occhio, vi ſi troveranno ſempre due, o tre gradi di differenza. Perciò il pittore deve far lo ſteſſo, mettendo un terzo colore nel contorno per mantenere il tondeggio. Alcuni de' pittori illuſtri per conſeguire unitamente queſti due effetti hanno fatta la giuſta degradazione nel corpo principale illuminato, e gli hanno ſuppoſto per campo un oggetto oſcuro di ſua natura, e tenebroſo. Così ha fatto più volte il Coreggio. Chi vuol dunque produrre un effetto di vero rilievo in pittura, o in diſegno, deve primieramente conoſcere quanto può perfettamente la forma, e la poſizione del corpo, che vuol rappreſentare: poi deve conſiderare quale direzione prenda il raggio della luce relativamente alla linea orizontale, cioè dove il

ſuo

ſuo occhio cade perpendicolarmente ſopra. Queſta conſiderazione gli ſervirà sì per intendere gli effetti della luce ſul vero, come nell' idearſi degli oggetti, che non vede. Deve indi conſiderare come ſi ha da collocare un oggetto, ſia piano, o tondo, affinchè riceva più luce, e poſſa con ugual angolo rimandarla all' occhio. Si hanno da fare queſte conſiderazioni oſſervando la pianta, e l'elevazione de' corpi.

26. I lumi, o i corpi luminoſi, de'quali facciamo uſo in pittura, ſono tre: il ſole, il fuoco, e l'aria. Di queſt' ultima ſi prevale più ſpeſſo la pittura, uſandola in due maniere; una chiamandola lume ſerrato, l'altra lume aperto. Il lume ſerrato deve conſiderarſi come ſe foſſe un altro nuovo corpo luminoſo della grandezza della fineſtra, per dove viene il lume, e come ſe foſſe anche nella ſteſſa diſtanza. Queſto lume è quaſi un lume rifleſſo; perchè ſebbene il ſole ſtia dalla parte oppoſta fuori della fineſtra, viene nondimeno il lume, e anzi più perfettamente, e ſtabilmente; e perciò il pittore deve ſcegliere il lume di tramontana. Il lume aperto dell' aria ſenza ſole è anche di un' altra ſorte. Quando il ſole è coperto da nuvole, il ſuo lume le attraverſa, producendo una chiarezza debole, che viene però ſempre dalla parte dove è il ſole. Quando il cielo è ſereno, gli oggetti, che ſono all' ombra, s'illuminano dall' ambiente; e al ſolito il lume viene come verticalmente. Se un oggetto molto remoto impediſce ad un altro i raggi del ſole, il lume, che allora riſplende, è come ſe il tempo foſſe annuvolato. Del lume del ſole ſcoperto è quaſi ſuperfluo che io ne parli, eſſendo impoſſibile imitarlo bene. Dirò ſoltanto, che il lume del ſole non ammette altra degradazione che la poſitura del corpo, che lo riceve. Il lume del fuoco conſerva la ſteſſa regola del lume ſerrato, dovendoſi ſempre conſiderar la ſua forza ſecondo la ſua grandezza; e quanto più piccolo ſarà il lume, più forte ſarà la degradazione. Il lume dell' aria aperta col ſole coperto, è il più vantaggioſo pel pittore, perchè tutto il corpo dell' aria è quaſi ugualmente illuminato. Le ombre ſi perdono quando il corpo luminoſo è piccolo, cioè minore dell' illuminato; e la maggior parte di queſto ſi troverà priva di lume, e le ombre, che produce in altri oggetti, anderanno ſempre ſlargandoſi quanto più ſi allontanano dall' oggetto, che le cagiona. Le ombre de' corpi, che ricevono il lume da una fineſtra

ſtra maggiore di eſſi corpi, ſi anderanno ſempre più riſtringendo, e perdendoſi quaſi affatto più, o men preſto ſecondo la grandezza della luce. I corpi, che ſono al lume aperto ſenza ſole, ſaranno quaſi ſenza ombre, e cauſeranno ſolamente una piccola privazione di luce agli oggetti, che loro ſono vicini, perchè tutta l'aria è piena d'una luce diſperſa. Il lume del ſole è di ugual forza in tutte le parti, e tutte le ombre cadono parallele col corpo, che le produce. E' altresì d'uopo conſiderare, che le ombre non ſono quaſi mai prive affatto di lume, e che ſono oſcure ſolamente in paragone d'altro lume maggiore. I raggi, che vengono a' noſtri occhi per rifleſſo d'un corpo illuminato, abbagliano la noſtra viſta in maniera, che non vediamo gli oggetti, che ſono in un lume minore. Se quel grado minore di lume, che chiamiamo ombra in paragone del lume maggiore, diventa univerſale, come quando una nuvola copre il ſole; allora vediamo chiari, e diſtinti gli ſteſſi corpi, che ci parevano ombrati, perchè non v'è più quel lume, che ci abbagliava la viſta, per le ragioni ottiche non neceſſarie al pittore. Lo ſteſſo accade quando ci ripariamo il lume colla mano, che meglio diſtinguiamo le coſe ombroſe; e quando ci accoſtiamo ai corpi poco illuminati, li diſtinguiamo meglio, perchè s'interpone meno lume tra noi, e il luogo ombroſo, e non ci abbaglia la viſta. Da ciò deve il pittore arguire, che gli oggetti proſſimi ſi debbono diſtinguere anche nelle ombre, e perciò egli non deve farli sì offuſcati come quelle ombre, che ſono più lontane, e che finalmente ſi perdono in un colore miſto di tenebre, e di luce, quaſi turchino, per ragione de' corpi illuminati, che ſono nell' aria interpoſta fra gli occhi, e il luogo tenebroſo. Finalmente ſi deve anche conſiderare la proſpettiva aerea, e nello ſteſſo modo che la lineare, in quanto alla diminuzione della forza del chiaroſcuro. Suppoſto, per eſempio, che ſopra una pianta di riquadri, ciaſcuno d'una canna per lato, poſti in proſpettiva, aveſſi meſſo ſul primo una figura, ſopra al ſecondo, e ſul terzo altre: e ſuppoſto che mediante l'approſſimazione del punto di diſtanza la ſeconda figura mi diminuiſſe una terza parte della grandezza della prima, la terza non mi diminuirà nè meno un quarto della ſeconda, e le altre quanto più s'allontanano dagli occhi, ſempre meno varieranno l'una dall' altra. Lo ſteſſo ſuccede nella proſpettiva aerea; perchè ſe dal-

la prima alla ſeconda figura vi foſſe un grado di differenza, dalla ſeconda alla terza ſarà meno, e ſempre ſcemerà la differenza, come oſſerviamo ne' monti, e nelle città vedute in diſtanza. Una caſa a me vicina differiſce infinitamente in forza di chiaroſcuro, e di grandezza da un' altra conſimile, che ſtia un miglio lontana; ma ſe ſi vede una città quindici miglia da lungi, la caſa, che è un altro miglio più in là, differiſce quaſi niente da quella ſua ſimile della città; e lo ſteſſo ſuccede di due monti, che ſi veggono da lontano. Non credo neceſſario dare quì di queſto una dimoſtrazione ſcientifica, baſtando l'eſperienza, che più chiaramente ne dimoſtra la verità. Ora lo ſteſſo modo di degradazione è ancora nel lume. Dal primo al ſecondo oggetto vi ſarà, per eſempio, un grado di differenza; dal ſecondo al terzo in eguale diſtanza vi ſarà molto meno; e meno ancora dal quarto al quinto. La degradazione ſarà più, o meno forte, ſecondo che il corpo luminoſo ſarà più vicino, o lontano. Se è vicino, la degradazione ſarà forte, perchè i primi oggetti riceveranno molto maggior quantità di raggi di luce, che non i ſecondi, e gli altri ſeguenti, per la ragione, che le linee de' raggi ſi fanno ſempre più uguali, e di minor angolo, come fa il punto della viſta. Ma quando il corpo luminoſo è molto lontano, come il ſole, allora i raggi ſono quaſi paralleli, e differiſcono sì poco in tutta la diſtanza dalla ſuperficie del mondo illuminato in uno ſteſſo tempo, che la differenza è impercettibile alla noſtra viſta.

27. In generale due ſono le cauſe, per le quali ſi rendono inviſibili i lumi più forti dei corpi. Una è la diſtanza dal corpo luminoſo, e l'altra la diſtanza d'onde vediamo le coſe. Quando queſte due circoſtanze ſi combinano in un oggetto, allora reſta molto debole di chiaroſcuro il corpo, che ſi vuol rappreſentare; perchè ſe è diſtante dal lume, e vicino agli occhi, il lume generale ſarà debole; ma il ſuo colmo ſarà determinato, e vivo, perchè eſſendo allora i noſtri occhi vicini, veggono determinatamente quel punto dove ſi ſpecchia il corpo luminoſo. Quando poi un oggetto è vicino al lume, e lontano dagli occhi, il lume generale ſarà forte, ma il colmo del lume ſarà diſfuſo, o confuſo nella maſſa del chiaro; perchè eſſendo queſto colmo un ſolo punto, nella diſtanza diventa piccoliſſimo, e ſi perde nell' aria prima di giungere al noſtro occhio. Lo ſteſſo è delle ombre; poichè quelle de' corpi vicini all' occhio debbono es-

eſſer più lucide; ma il più ſcuro, o i luoghi, dove il lume non può penetrare, devono eſſer forti, e deciſi. Al contrario le ombre generali degli oggetti diſtanti dagli occhi debbono eſſere più cupe; ma i ſiti più forti, e piccoli ſi hanno da confondere nella maſſa, finchè s'interpone quantità d'aria, che indeboliſce l'oſcurità delle ombre, e finalmente anche il colore.

28. Conviene conſiderare, che il chiaroſcuro è quella parte della pittura, che ſpiega le forme, ed il mezzo, con cui ſi fa, che ſopra una ſuperficie dritta, o uguale, compariſcano corpi rilevati. I corpi non poſſono avere che tre ſorti di forme, componendoſi di ſuperficie o dritte, o curve, o miſte d'entrambe. Le dritte non poſſono eſſere che d'una ſpecie; ma le curve poſſono eſſere concave, o conveſſe, e le miſte ſono le più variate. Onde ſe l'arte de' lumi, e delle ombre ſerve per iſpiegare le forme; è neceſſario conſiderare, che la linea curva non ha angolo, cioè neſſuno ſtacco, o diverſità di grado di fleſſione. Chi cerca dunque eſprimere col chiaroſcuro una tal forma, deve oſſervare, che dal paſſaggio del lume alla mezza tinta, e da queſta all'ombra, e dall' ombra al rifleſſo, non ha da eſſere neſſuno ſtacco di tinte; ma la degradazione deve eſſere impercettibile più, o meno, ſecondo la natura della curva, che rappreſenta. I corpi angoloſi, cioè compoſti di linee dritte, debbono avere il chiaroſcuro di tinte ſtaccate, come è la loro forma, la di cui ſuperficie muta ſubitaneamente direzione. I corpi miſti debbono anche eſſer miſti di queſte ragioni di chiaroſcuro.

§. IV. *Del colorito.*

29. L'arte del colorito è quella parte, che nella pittura ſerve non ſolo per rappreſentare ſemplicemente l' apparenza univerſale d'un corpo colorito; ma anche per fare conoſcere allo ſpettatore le qualità d'un corpo, e delle ſue parti, cioè quelle, che ſono viſibili; come, per eſempio, ſe ſono tenere, dure, diafane, opache, umide, aride, e molte altre miſte. I materiali ſono i ſopradetti cinque colori, bianco, giallo, roſſo, turchino, e nero. I colori ſecondarj, o prime tinte miſte di quelli, ſono il nerancio, il verde, il paonazzo, il cenerino, o bigio; e ciaſcuno di queſti colori ſi compone di due primarj; ma ſe vi ſi aggiunge un terzo, perde tutta la bellezza, e ſi chiama queſto prodotto una tinta.

30.

30. Abbiamo due ſorti di colori datici dalla natura; gli ſcuri traſparenti, e i chiari opachi. Abbiamo altresì de' colori ſcuri opachi, come ſono certe terre; ma non poſſono mai arrivare alla oſcurità de' traſparenti, come ſono la lacca, l'azzurro, il giallo ſanto, il nero d'avorio, e altri ſimili. La differenza, che vi è fra un corpo traſparente, o diafano, e l'opaco, è, che i raggi della luce paſſano pel corpo traſparente, nè ſi arreſtano ſopra la ſua ſuperficie, come accade negli opachi. Il corpo miſto di parti opache, e diafane riceve i raggi della luce; ma parte ne reſta ſulla ſuperficie, e parte ne entra, e inveſte tutto il corpo d'una porzione di luce, la quale fa allora in eſſo diverſi colori, ſecondo che ſi formano replicati angoli de' raggi di luce. Dove la ſuperficie reſta illuminata imperfettamente, travediamo per la ſua traſparenza quelle parti interne, dalle quali la luce non può rifletterſi a' noſtri occhi; e perciò compariſce tenebroſa: al contrario dove la ſuperficie è priva di raggi di lume, vi vediamo a traverſo quella luce, che è ſparſa dentro al corpo; e queſto effetto aumenta la vivacità del colore del corpo.

31. Come nel ſudetto caſo il colore reſta appannato, lo ſteſſo accade anche nella pittura quando ſi mette un colore chiaro ſottilmente ſopra un altro oſcuro: eſſo lo appanna, e lo rende bigio; all'incontro l'oſcuro meſſo ſopra del chiaro ne accreſce la lucidezza. Per tali ragioni un corpo ſemidiafano non compariſce mai di color puro nella parte illuminata; ma ſolamente in quella dove è penetrato dai raggi della luce, ſenza laſciar illuminata la ſuperficie, come nella figura. Quindi è da oſſervarſi, che per dipingere carnagioni delicate ſi debbono uſare molto le tinte lividine, e in una figura di tale carnagione le tinte pure ſi debbono impiegar ſolo ne' luoghi, dove la pelle ſta tirata ſulle oſſa; perchè queſti corpi eſſendo bianchi in sè ſteſſi, e la pelle traſparente, la luce quaſi vi trapaſſa, e riceve lume il corpo, che è al di ſotto. Quando il lume è molto forte ne' luoghi, dove ſotto la pelle vi è del graſſo ſodo, vi fa anche quaſi tinta pura; tirando più, o meno al verdino, ſecondo che quel graſſo è più umido ne' luoghi, dove la pelle bianca paſſa ſopra. Ne' luoghi umidi la tinta compariſce turchiniccia. Così ancora quando il ſangue reſta coperto d'una pelle bianca ſufficientemente denſa per impedire, che la luce paſſi in tanta quantità da far comparire roſſa la materia del ſangue, queſto allora fa la figura d'un corpo

nero; e il bianco, che vi paſſa ſopra, non eſſendo di perfetta denſità, compariſce turchino. Quando il ſangue è ſolamente coperto di una pellicola traſparente, allora compariſce roſſo anche nella ſuperficie. Quando la pelle è intrecciata di venette ſottiliſſime nella ſuperficie, o paſſa ſopra luoghi umidi, cagiona una tinta porporina, o paonazzina.

32. Da queſto, che ho detto quì, ſi poſſono ricavare tutte le ragioni delle diverſe tinte, che ſono nel corpo umano, e vedere quanto ſia neceſſario oſſervare queſta varietà, la quale fa conoſcere la qualità propria di ciaſcuna parte. Si deve oſſervare in generale, che quando l'ultima ſuperficie è più chiara di ſua natura, che il corpo di ſotto, eſſa compariſce ſempre come ſe foſſe miſta di particelle di tenebre, cioè nere. Al contrario ſe la ſuperficie è per ſua natura di tinta più oſcura del corpo ſottopoſtovi, allora fa le tinte più pure, e più traſparenti, che non le ſarebbe ſe aveſſe al di ſotto un corpo di uguale oſcurità. Le carnagioni più groſſe di pelle debbono eſſere meno variate, esſendo un corpo più groſſo, e men traſparente quello, che copre più perfettamente l'altro, che è al di ſotto.

33. Io ho promeſſo nel paragrafo del chiaroſcuro, d'inſegnare il modo di far comparire le ombre più vere di quelle, che ſi fanno al ſolito; e perciò incomincerò quì a parlare collo ſteſſo ordine della natura, e de' colori de' corpi luminoſi. Ciò, che ſia in sè ſteſſa la luce, è una tra le tante coſe, che reſtano ſotto quel velo, che naſconde a tutti gli uomini la cognizione delle verità ſublimi. Ci contenteremo dunque di parlare de' ſuoi effetti nel grado, che ce ne può accertare l'eſperienza. E' veriſimile, che la luce non abbia colore alcuno; ma che venendo a noi attraverſando materie intermedie, ſi coloriſca per le refrazioni, che fa da un corpo all' altro fino al noſtro occhio. Se la materia, per cui paſſa, o che la circonda, o v'è frammiſta, è ſottile, uniforme, e poca, la luce è più chiara, e meno colorita, e riceve con maggior groſſezza il primo grado de' colori, cioè il giallo, e con maggior groſſezza ancora il ſecondo grado di eſſi, cioè il nerancio; al fine il roſſo, ſino che riceve il turchiniccio, e ſi perde in tenebre. Da queſte cagioni vengono i colori differenti de' corpi luminoſi. Queſti, ſieno naturali, o artificiali, danno il loro colore ai corpi, che illuminano; e quante più volte ſi riflettono, e ſi rifrangono i raggi di detta luce,

tan-

tante più si aumentano i loro colori. L'aria è la prima a ricevere il lume: perciò deve necessariamente tingersi del colore della luce, e quanto più l'aria sarà grossa, più si tingerà. Quando il pittore osserva bene questo, gli giova molto per l'accordo del quadro; poichè gli dà occasione di supporre una tinta universale, che si mescola con tutti i colori, più, o meno, secondo la quantità, che vorrà supporre di quest' aria tinta interposta a' suoi oggetti. Deve inoltre considerare, che i riflessi non solo portano seco il colore del corpo primo illuminato; ma anche parte del colore della luce. Questo pure giova per accordare; e queste riflessioni saranno utili anche nella disposizione de' colori de' panni, de' quali parleremo in seguito.

34. Due sono le ragioni, per le quali vediamo il colore d'un corpo. Dico il colore d'un corpo, perchè non spetta al mio discorso l'esaminare, se il corpo sia colorito per natura, o per la forma, sopra la quale il raggio del lume fa tale apparenza. Al pittore è necessario considerare ogni corpo come se avesse in sè stesso naturalmente quel colore, che gli si vede. La causa, che ce lo rende visibile, è prima, perchè il corpo riceve il lume, cioè che sta posto in maniera, che i raggi del lume battono sulla sua superficie, e quanto più perpendicolarmente vi cadono sopra, tanto più riceve luce: la seconda è, perchè il corpo è collocato in modo, che la luce, che vi cade sopra, può ritornare per angolo uguale al nostro occhio. Dunque il lume, che vediamo sopra i corpi, non è altro, che specchio della luce, cioè del corpo luminoso: dunque in quel luogo, dove noi vediamo il lume più forte, ivi è che più si specchia il corpo luminoso: quello dunque è tutto tinto del colore simile al colore del corpo luminoso. Se il corpo, che riceve il lume, è diafano, e di superficie pulita, non vediamo il lume che sopra un sol punto; ma se è appannato, cioè poroso, vediamo il lume dilatato, per le ragioni addotte nel paragrafo del chiaroscuro. In questa porosità il lume si riflette da una particella all' altra; e perciò vediamo più il suo proprio colore, che quello della luce. Dove poi il raggio del lume cade per un angolo minimo sopra il corpo, là si perde parte del colore del corpo, e si fa una tinta composta di tenebre, di luce, e del colore del corpo. Finalmente ne' luoghi, dove la luce passa totalmente, perchè non vi può toccare, sarebbe il corpo affatto ne-

 ro,

ro, se non vi fosse lume sparso per l'aria, e se il corpo non ricevesse un lume riflesso. Questo lume sarà tinto o del colore del corpo luminoso, o del corpo, che cagiona il riflesso mescolato col colore suo proprio, e con quello della luce. Le ombre più profonde debbono essere della tinta dell' armonia generale, perchè di questa si suppone già tinta l'aria; e lo stesso s'intende di tutti li panni, e di tutti gli altri corpi. Chi vuol dunque dipinger bene i lumi de' corpi quali che siano, e principalmente le carni, ha da servirsi di colori opachi, e impastar bene la sua pittura, affinchè vi sia un corpo atto a ricevere il lume, e ricondurlo all' occhio.

35. Io ho posti i colori nell' ordine, con cui provengono dalla luce, incominciando dal bianco al giallo, al rosso, al turchino fino al nero. Or quelle materie, che sono di natura atte a ricever l'apparenza del bianco, o del giallo, bisogna necessariamente, che abbiano in sè parte di luce, o che sieno più atte a rimandare al nostro occhio i raggi del lume; e questo non potrebbe succedere che mediante una quantità di particelle spesse, composte, e non uniformi, senza interstizj seguiti, e prive per queste ragioni d'ogni sorte di trasparenza; come vediamo, che un vetro, il quale è in sè stesso uniforme, e perciò trasparente, se è pesto, e ridotto in finissima polvere, non è più trasparente, e comparisce bianco per le sudette ragioni, finchè un corpo trasparente, come l'olio, viene mescolato con esso; poichè allora gli ritorna parte della sua trasparenza, in quanto che il corpo oleoso, che resta fra le sue particelle, è uniforme di trasparenza, e unito perfettamente alle parti della materia. Questa è in generale la cagione, per cui l'olio dà una certa trasparenza ai colori; poichè essendo un corpo umido, che si addensa senza svaporare totalmente, resta fra i colori, ossia loro particelle, un corpo diafano, nel quale la luce passa senza arrestarsi sopra la superficie. Ora se il colore è di sua natura porosissimo, e di particelle in sè stesse piccolissime, in modo che vi entrino molte particelle oleose per una particella di materia del colore, questo allora si chiama colore di succo; e perciò si richiede una gran quantità di questi colori per fare lo stesso effetto, che fa poco colore di quelli, che chiamiamo di corpo, i quali sono di loro natura più densi; onde non s'intromette tanto olio, come in quelli, e il lume si arresta sopra tali

cor-

corpi, e ritorna al noſtro occhio. Dalle ſudette ragioni ſi potrà vedere chiaramente da che dipenda la traſparenza de' colori. Il dipingere molto oleoſo non può eſſere che pernicioſo, perchè l'olio coll' andar del tempo ſi ſvapora, e diſecca, e al fine fa comparire il colore, che eravi di ſotto, facendo accoſtarſi le particelle del colore, che ſtava ſoſpeſo nella denſità dell' olio; e tanto più ſe all'incominciare d'un quadro ci ſerviamo di colori leggeri, o ſuccoſi. Queſto ha fatto perire molte belle opere; come ſi vede in molti quadri della ſcuola veneziana, la prima, che introduſſe il dipingere molto oleoſo, e particolarmente nelle opere del Tintoretto. Hanno patito queſta medeſima diſgrazia anche alcune opere belliſſime de' Caracci: e perciò io conſiglierei ai pittori, che ſi ſerviſſero d'imprimiture di tele molto chiare, per evitare così l'annerimento dei loro quadri. Vediamo, che così fecero Tiziano, il Rubens, il Vandeyck, i quali ſpeſſe volte hanno dipinto leggeriſſimo; ma eſſendoſi ſerviti d'imprimiture chiare, i loro quadri ſi ſono conſervati bene, e reſi anche più lucidi di quello, che erano forſe al principio quando furono dipinti.

36. E' dunque neceſſario, che s'impaſti bene con colore poco oleoſo, e pulitamente meſſo per il verſo proprio ad ogni forma in tutta l'opera dal principio, o la ſeconda volta che ſi ripaſſa; poichè al ſolito nell'abbozzare ſi ha da penſare alle maſſe principali, e al tutto inſieme; ma la ſeconda volta ſi può mettere più attenzione ad ogni parte più in particolare, oſſervando di mantener ſempre in principio l'opera con tinte aſſai ſmorte, tenere, e armonioſe, vale a dire di color cenerino, per poter ſempre creſcere, rinforzare, e ravvivare a tempo, e a luogo i colori, che ſi vogliono far più ſpiccare. Facendo il contrario è facile cadere in uno ſtile crudo. Al fine dell' opera ſi poſſono uſare colori ſuccoſi, per fare alcuni tocchi leggeri, e velar le ombre degli oggetti più vicini alla viſta; e queſto contribuirà moltiſſimo per far che le ombre compariſcano vere; per la ragione, che il colore traſparente laſcia paſſare i raggi della luce in modo, che non ſi arreſtano ſulla ſuperficie per rifletterſi alla noſtra viſta: ſicchè non pare luminoſo, ma vera ombra, benchè ſia leggeriſſima. In queſta maniera ſi potranno diſtinguere due ombre di differente diſtanza, quantunque compariſcano dello ſteſſo grado di oſcurità, facendo la più vicina

a' no-

a' noſtri occhi di colore ſuccoſo, e traſparente; e la più remota con colori opachi, che nel ricevere il lume farà l'effetto dell' aria interpoſta nella natura, la quale riceve lume. Biſogna anche avvertire, di non fare tutti i corpi con colori ſuccoſi, perchè quelli, che nella natura ſono opachi, non vanno dipinti ſuccoſi.

37. Reſta a parlare di ogni colore in particolare, cioè della mutazione, che riceve mediante il chiaroſcuro. Incominciando dal bianco; eſſo nella luce reſta bianco, perchè come la luce tinge il lume dell' oggetto, o panno bianco; così tinge anche il bianco del quadro. La ſeconda tinta deve eſſere d'un colore un poco turchiniccio per via del paragone, per far comparire il lume tinto del corpo luminoſo. Nella terza tinta deve metterſi un bigio tinto un poco del colore dell' accordo generale, nelle ombre ſempre più ſcuro nello ſteſſo modo, ma nei rifleſſi del colore della luce duplicata. Procuriſi dunque di evitare l'occaſione di aver a fare le ombre d'un panno bianco più oſcure d'un altro colore di ſua natura più oſcuro. Queſto è in generale: ſi danno però alcune occaſioni, nelle quali ciò è inevitabile. Quello, che dico d'un panno bianco, s'intende anche delle carnagioni bianche, nelle quali conviene mantenere ſempre le ombre chiare, e lucide; e ſiccome il bianco eſclude ugualmente i tre colori, giallo, roſſo, e turchino; così le ſue ombre debbono conſervare lo ſteſſo carattere, cioè di non pendere a neſſuno di queſti colori, quando non ſia per evidente ragione di qualche rifleſſo. Queſta è una regola generale per tutti i corpi, che ſi dipingono, i quali debbono ſempre nelle ombre conſervare lo ſteſſo carattere, che hanno nella luce.

38. Il giallo è il colore più chiaro dopo il bianco. Giallo perfetto è quello, che non tira nè al verdino, nè al nerancio. Queſto colore ſubito che perde parte di luce, perde anche la ſua bellezza, perchè è in sè ſteſſo lucido. Al contrario ne' rifleſſi di ſuo proprio colore diventa viviſſimo, perchè riceve volentieri la luce, e la rimanda fortemente: eſſendo la luce per lo più gialliccia aumenta ancora il colore dei rifleſſi del giallo. Il roſſo è il colore più vivo, e il terzo, e il medio di tutti i colori. Il più perfetto roſſo è quello, che ſi allontana ugualmente dal nerancio, e dal paonazzo. Queſto colore ſi corrompe con facilità nei lumi, e nelle ombre; ma ſe ſi ſuppone con lume gialliccio, lo riceve facilmente. Queſto è il colore, che

che batte, e riflette più fortemente di giorno; ma non di notte. Ne dirò appresso le ragioni. Le sue ombre diventano facilmente forti, e ricevono difficilmente i riflessi d'altro colore.

39. Il turchino è il terzo colore, e quasi l'ultimo grado della luce, e si accosta alle tenebre. I suoi lumi sono al solito corrotti dal colore della luce. I suoi riflessi, cioè del suo corpo proprio, restano più vaghi dei lumi, per causa di quel poco gialliccio della luce. Le sue ombre sono forti, ma si sporcano con facilità, e ricevono facilmente i riflessi d'altri colori; ma non tinge facilmente gli altri corpi per riflesso senza un lume molto gagliardo. Il nero fa in pittura figura di tenebre: ma quando riceve lume si tinge con facilità del colore della luce, e nelle ombre riceve facilmente i riflessi d'altro colore.

40. L'impiegare i descritti colori spetta a quella parte della pittura, che comunemente si suol chiamare *armonia*, benchè impropriamente secondo il mio parere. L'armonia appartiene alle cose, che hanno misura, sia di tempo, di quantità, di estensione, o qualunque dimensione, che possa generare correlazione d'una parte coll' altra (a). Per trovar dunque l'armonia ne' colori bisognerebbe poter determinare, e dare un numero a ciascun colore: la qual cosa sarebbe difficilissima, e forse impossibile; perchè supposto ancora, che si volessero numerare i gradi degli angoli di refrazione, che il raggio della luce forma nel prisma, vi vorrebbe uno studio grandissimo, e nel tempo stesso alieno dalla pittura, e inutile ai pittori, e a tutti gli uomini. Deve dunque il pittore considerare, che quella, che chiamiamo armonia, la diciamo per modo di paragone; perchè nella pittura quella parte, che più propriamente si può chiamare *accordo*, fa lo stesso in quest' arte, come fa l'armonia nella musica; supposto, che sia l'armonia, la quale faccia nella musica quell' effetto, che comunemente le si attribuisce. La dolcezza, o l'acutezza de' colori dipende dall' effetto naturale, che cagionano ne' nostri occhi, o nei nervi ottici. I colori più chiari hanno più forza degli oscuri, perchè i loro raggi luminosi, che ri-

(a) Senza pretendere d'oppormi a questa opinione di Mengs, io credo, che vi sia vera armonia ne' colori. Un raggio di luce potrà fare nel nostro nervo ottico una sensazione forte, o debole, e un altro raggio potrà nel tempo stesso produrne altra, che temperi, e moderi la prima; cosicchè qualunque di queste due sensazioni sarà talvolta da per sè sola disaggradevole, vibrando i nostri organi più, o meno del bisogno; e congiunte faranno un effetto gradevole, correggendo l'uno l'eccesso, o il difetto dell'altro; siccome due suoni opposti in una certa proporzione producono all' udito quella grata cosa, che si chiama propriamente *armonia*. AZARA.

ritornano al noſtro occhio, percuotendo i nervi viſuali fanno in parte lo ſteſſo effetto, che fa la luce ſteſſa coll' empiere di luce tutto l'interno dell' occhio, e cagionando per la troppa forza una ſenſazione doloroſa negli occhi: il colore ſcuro non fa queſto effetto, perchè non rimanda il raggio della luce. Eſſendo dunque i colori chiari i più atti per fare ſenſazione ne' noſtri occhi, ſi debbono impiegare dove ſi deſidera che l'occhio del riguardante ſi fermi, e oſſervi, e ſenta che quella è la parte, che il pittore ha voluto indicare come principale, e la più notabile. Se la ſenſazione ha da eſſere dolce, come nei ſoggetti grazioſi, biſogna mantener lungo tempo l'occhio del riguardante, che ſcorra ſopra il quadro in quella ſenſazione, e farglie-la perdere dolcemente; cioè, che dal chiaro vada paſſando alle mezze tinte, e non agli oſcuri, e da quelle già ſcure agli oſcuri, e gradatamente ai più oſcuri, ſenza ſaltar mai dall' oſcuro all' oſcuriſſimo. Al contrario ſe il ſoggetto foſſe di ſua natura aſpro, lo deve eſſere anche la ſcelta degli effetti del quadro, operando in ragione inverſa, o all'oppoſto dell' antecedente.

41. I colori lucidi, e puri, che parimente hanno più forza degli ſmorti, ſi debbono impiegare anch' eſſi nei ſiti più nobili del quadro, e uſarli in maggiore, o minor quantità, ſecondo che il ſoggetto ſi vuole vivace, dolce, meſto, o altro. Ogni colore può eſſere mitigato col bianco, e col nero, o pure colla compoſizione; mettendolo in modo, che vi reſtino poche parti illuminate, perchè nelle ombre ogni colore ſi diminuiſce, e divien tenebroſo. Il color roſſo reſta ſempre aſpro quando ſi uſa puro, eccettuato che foſſe velluto di qualche colore roſſo di ſucco; mitigando queſto la crudezza, per le ragioni ſudette, che i raggi della luce non ſi riflettono con tanta forza agli occhi. Biſogna inoltre, che il pittore oſſervi di qual natura ſia il colore dell' accordo generale; perchè ſuppoſto che ſia roſſiccio, ſi potrà un color roſſo impiegare nelle figure del ſecondo, e del terzo piano; e il colore turchino ſi dovrà mettere in quei ſiti più vicini all'occhio, rifiutando per loro natura il colore dell' accordo generale. Così ſarà ancora nei caſi, che il color generale ſia diverſo. Or come quaſi mai non ſi dipinge in armonia roſſiccia; il roſſo al ſolito è il colore, che più rifiuta l'armonia. De' colori miſti, il nerancio è il più crudo, componendoſi del colore più chiaro, e dell' altro più puro. Il ver-

verde è il più graziofo, per effer compofto del color più chiaro, e del più ofcuro: onde muove i nervi degli occhi fenza faticarli. Il paonazzo è il più forte de' mifti, perchè cofta del più puro, e del più tenebrofo; e perciò fa anche una fenfazione lugubre.

42. Dal detto finora fi può trovare facilmente la via di variare infinitamente i colori, e d'impiegarli con ragione. Tralafcio altre cofe per non effere fuperfluamente lungo. Darò folamente un' altra regola generale per facilitare il modo di regolarfi nel bilancio dei colori in un quadro, fecondo il carattere, che gli fi vuol dare. Devefi confiderare quanto da principio ho detto de' cinque generi di materiali, che abbiamo per efprimere tutti gli oggetti, che la natura ci prefenta, e fono i cinque colori. Tra quefti due fono lucidi; due tenebrofi, e uno medio, che io ho chiamato il più puro, perchè non appartiene nè alla luce, nè alle tenebre, ricevendo, e riflettendo ugualmente l'uno, e l'altro, cioè luce, e tenebre. Di quefti materiali fi ferve il pittore; e impiegando più, o meno gli uni, e gli altri, efprime differenti caratteri, per le diverfe fenfazioni, che effi producono negli occhi noftri. Se il pittore faceffe un quadro di bianco femplice, e di nero, rifulterebbe un accordo fmorto, effendo uniforme; poichè sì il bianco, che il nero efcludono qualunque altro colore, uno in luce, l'altro in tenebre. Ma fe di quefti due egli fe ne ferve proporzionatamente fecondo l'idea, che vuol far fentire al riguardante, fervendofi ora più di nero, ora più di bianco, e ora più di mezza tinta, farà, non oftante l'uniformità del carattere di quefti due colori, una fenfazione fmorta, allegra, o dolce. Accoftando i due eftremi, farà forte, e afpra: mettendo fra l'uno, e l'altro grande intervallo di mezza tinta, farà più dolce; e ponendo quefta fempre vicina alla tinta più proffima, diftinguendola folamente quanto bafta per diftinguere gli oggetti, tale opera farà dolciffima: feparando i chiari in maffa cogli altri chiari, e gli ofcuri cogli altri ofcuri, refterà maeftofa, e grandiofa; e finalmente adattando così, e mifchiando infinitamente quefti modi, potrà fare una viva, fmorta, dolce, cruda, tenera, o qualunque altra fenfazione, che fi vorrà far fentire agli fpettatori. Se a quefto fi aggiugneranno colle fteffe ragioni i colori, fi potrà con effi aumentare infinitamente il fignificato, e i fentimenti, che fi vogliono produrre in chi guarda; ma bifogna, che eviti di ripetere più volte gli fteffi lumi, e gli fteffi ofcuri in forza, e in

grandezza, e procuri fuggire gli estremi, e attenersi sempre al vero, e al verisimile; ricordandosi sempre, che il chiaroscuro è la base di quella parte della pittura, che si chiama comunemente armonia, e che i colori non sono che toni, i quali caratterizzano le specie de' corpi; e perciò si debbono impiegare con ragione uniforme al carattere generale, e al chiaroscuro.

43. Nell' uso de' colori è altresì necessario osservare il loro bilancio, per trovare il modo d'impiegarli con grazia, e di accompagnarli bene. I colori, propriamente parlando, sono tre, il giallo, il rosso, e il turchino. Questi non si hanno mai da adoprar soli ognuno per sè; ma se se ne adopra uno puro, si cerchi la maniera di mettervene un altro misto di due; come per esempio, se s'impiega il giallo puro, gli si accompagnerà il paonazzo, perchè questo è il prodotto del rosso, e del turchino mescolati insieme: se si usa il rosso puro, si aggiugnerà per la stessa ragione il verde, che è il misto del turchino, e del giallo: ma l'unione del giallo, e del rosso, che formano il terzo misto, è difficile ad impiegarsi bene, perchè è troppo vivo, per la ragione sudetta; onde bisogna aggiugnergli, o accompagnargli il turchino. Questi colori secondo il modo anzidetto serviranno in maggiore, o minor quantità secondo il carattere del soggetto: devesi però osservare, che sempre si deve metter poco de' colori puri, o molto vivi in un quadro. Tutti i colori si possono accordare mediante il bianco, e il nero: il bianco leva loro l'asprezza, e li rende teneri; e il nero gli smorza, e gli sporca. I colori composti de' due primitivi si possono intenerire, e smorzare con un poco del terzo color primitivo. Quanto ho detto quì serve non solamente per fare i panneggiamenti; ma anche le carnagioni, e i campi, incominciando a regolarsi sempre secondo la parte principale, cui si hanno da accordare tutte le altre.

§. V. *Dell' armonia, e del colorito.*

44. L'armonia nella pittura è quell' effetto, che piace all' occhio, come l'armonia nella musica piace all' udito. Ho parlato nel paragrafo antecedente de' cinque colori; poichè io non mi curo d'accordarmi coi matematici, che li dividono in sette, più, o meno: contentandomi di parlare ragionevolmente col dire,

re, che i colori principali ſono tre, giallo, roſſo, e turchino. Il color d'aurora, o nerancio, è compoſto di giallo, e di roſſo; il color violetto, o porpora, di roſſo, e di turchino; e il verde, di giallo, e di turchino. Così eſſi non formano che delle tinte, e non dei colori. Il bianco, e il nero ci ſono neceſſarj per far i tre altri colori più chiari, o più oſcuri; poichè altrimenti eſſi non baſterebbero per comporre la varietà, che è neceſſaria in un'opera grande di pittura; come non ſi potrebbe fare in un clavicembalo una ſonata in una ſola ottava: ſicchè il bianco, e il nero ſervono per far l'armonia più grazioſa, o più grave.

45. Per venir dunque all' armonia diretta di un quadro, biſogna che i pittori facciano in maniera, che nelle loro opere vi ſia di tutti i colori in ugual quantità, sì ſemplici, che compoſti; e tutta la difficoltà per comporre un'opera di guſto grande, e bello, deve conſiſtere nel ſaper trovare i luoghi, dove collocare i detti colori. Per eſempio: l'armonia generale d'un quadro ſi ha da regolare ſempre ſecondo la tinta generale, che le dà il lume; come ſarebbe a dire, che eſſendo ſchiarito dal lume del ſole, biſognerà mantener l'armonia del tono della luce, che ſia gialliccia; perchè queſto lume tingerà del ſuo colore tutte le coſe illuminate dal ſuo lume direttamente; e le coſe rifleſſate, o ſchiarite da corpi, che ricevono il lume del primo corpo luminoſo, raddoppiano il colore dello ſteſſo primo corpo; eſſendo l'aria interpoſta già tutta tinta del primo lume; nella ſteſſa maniera, che le coſe in degradazione, che ſi perdono nell' aria, ſaranno perdute nello ſteſſo tono; perchè tutti i corpuſcoli dell' aria interpoſta ſono tinti dello ſteſſo colore. Le ombre parteciperanno della ſteſſa tinta per due ragioni: la prima, perchè non ſi dà ombra, che non ſia rifleſſata; e ſe nol foſſe, ſarebbe tenebra perfetta, cioè nero puro, e ſenza colore; e la ſeconda, perchè ſe queſto poteſſe accadere, biſognerebbe che l'ombra partecipaſſe più, o meno del tono generale, perchè l'aria che vi paſſa ſopra, o per meglio dire, che paſſa tra gli occhi, e l'oggetto, che ſi vede, le darà come una velata del tono dell' armonia generale. Parimente ſe un quadro ha da rappreſentare oggetti ſchiariti dal giorno ſenza ſole, o dal lume dell' aria pura di qualche fineſtra ſituata a tramontana, l'armonia ſarà turchiniccia; e ſi debbono oſſervare le ſteſſe regole ſudet-

te; e così si ha da procedere cogli altri colori di lume, siano d'aurora, o di tramontar del sole. In tutte le armonie bisogna necessariamente osservare quai colori siano più opposti ai toni dell'armonia, e metter gli stessi colori nel più davanti del quadro; perchè la stessa armonia rifiutandoli, li fa comparire avanzati, e distaccati; ma ciò s'intende unendoli cogli altri per la loro propria degradazione in essi medesimi, come ho detto di sopra. Così il colore, che sarà più accordo coll'armonia generale, si deve mettere nell'ultimo piano, poichè da sè stesso si perderà nel totale.

46. E' necessario per questo effetto, che il pittore faccia uno studio particolare sulla dignità, e qualità de' colori: onde intenderà, che quando, per esempio, dico, che il giallo è un colore luminoso di sua natura, è una conseguenza il collocarlo dove si desidera che il lume brilli, secondo le regole, che darò nel paragrafo seguente.

47. L'oscuro è più proprio del lume a comparire avanti, per cagione che l'aria schiarisce tutti i colori foschi. Per conseguenza, se un colore è oscuro, si può credere, che il pittore abbia supposta poca aria tra i suoi occhi, e l'oggetto rappresentato; il che non si può dimostrare con tanta evidenza nelle cose chiare, perchè tutto il chiaro, che si faccia in pittura, comparirà sempre debole in paragone del lume naturale; e per ciò gli abili artisti hanno sempre fatto nella parte davanti de' loro quadri qualche massa oscura nel primo piano.

48. Il rosso è il colore più vivo, ma nello stesso tempo il più rozzo, perchè di sua natura non ha niente che fare nè colla luce, nè colle tenebre: ammette però l'una, e l'altre, perdendo della sua purità, come ho detto di sopra. Bisogna collocarlo dove si vogliono mettere le parti più brillanti, e più avanzate; perchè di sua natura non si può mettere molto indietro senza framischiarlo col violetto, o col nerancio. Se si volesse collocarlo nella parte luminosa del quadro, si potrebbe fare senza mescolarlo col bianco; altrimenti resterà sempre rozzo.

49. Il turchino è un colore di sua natura ombroso. Si ha da collocare ne' luoghi oscuri della composizione; e allora convien guardarsi di mescolarlo col bianco, il quale produrrebbe sempre un color d'aria, che in vece di far avanzare, farebbe arretrare, e perdere il vigore della sua qualita.

50.

50. Il nerancio per le ſteſſe ragioni non ſi potrebbe impiegare che nei luoghi luminoſi, e avanzati.

51. Il violetto non ſi deve impiegare, che nei luoghi ombroſi partecipanti di turchino, che è ombra; e del roſſo, che fa avanzare, e dà per conſeguenza un certo ſucco, e forza, che lo preſerva dal tono dell' aria.

52. Il verde è il colore più dolce, perchè è compoſto d'un colore luminoſo, e di un tenebroſo; e perciò forma una mezza tinta molto grata.

53. I due eſtremi, cioè il bianco, e il nero, s'impiegano nella ſteſſa maniera l'uno, e l'altro, perchè annichilano tutti i colori, non avendone alcun proprio; e per queſta ragione poſſono ſervire al giudizioſo artiſta per accordare i colori più contrarj. Potrei ſu di ciò addurre molti eſempj; ma ne ſceglierò due de' più eccellenti. Il Rembrant ha accordato i colori più incompatibili colle ombre, dove non ha manifeſtato che un piccolo luogo di queſti colori ſchiariti, ed anche con molto giudizio, facendoli comparire lontani l'uno dall' altro; o ſe per la ſua compoſizione è ſtato coſtretto ad avvicinarli, artificioſamente ha oſcurato l'uno, e ſchiarito l'altro; poichè ſe gli aveſſe poſti congiunti, non avrebbero rappreſentato che luce, ed ombra, ſecondo i gradi del chiaroſcuro. Al contrario il Baroccio ha fatto entrar ne' ſuoi quadri un' amabile armonia, avendo ſchiarito tutti i colori col bianco, con cui toglieva loro tutto il vigore; e con queſto mezzo egli accordava tutti i colori più nemici, e faceva che il ſuo quadro formaſſe un chiaroſcuro ben tondeggiato, ed inteſo, ove non ſi vedevano a un dipreſſo che delle tinte. E per dare un' idea dei differenti guſti, che potrebbero ſtare ugualmente bene, io dirò, che il Rembrant ha dipinto tutti i ſuoi ſoggetti come ſe ei gli aveſſe veduti in una cantina, dove non entraſſe che un piccolo raggio di ſole per rallegrare la ſua armonia, e che non vi era lume più di quel che biſognava per diſtinguere a un dipreſſo i colori l'uno dall' altro. Il Baroccio al contrario ſembra aver vedute le ſue ſtorie nell' aria, o nelle nubi, dove fra lume, e rifleſſo non reſtava quaſi neſſuna ombra, e per l'abbondanza del chiaro non formava che un quadro riſplendente.

54 Secondo che io credo, i pittori giudizioſi devono mettere queſti due guſti differenti ciaſcuno a ſuo luogo; ma tra i

due

due eſtremi a me pare, che il Rembrant vaglia più del Baroccio; poichè il guſto di quello ſi può trovare nella natura, quello del Baroccio non è che nella immaginazione. Facciaſi dunque ciò, che è vero. Voglio ora deſcrivere i colori, che in tutti i lumi, o ſenza alcuna affettazione poſſono fare una gradevole alleanza, come dirò appreſſo.

55. Io ho dunque detto, che con tre colori ſi formano tutti i colori. I puri ſono i più degni, e di maggior vigore, che i miſti; e perciò biſogna collocarli nel luogo dell' opera, che ſi vuol fare più viſibile, e più rimarchevole, e guardarſi di metterli al fine di un quadro, o anche di un gruppo. Due colori puri non ſi conformano mai bene; poichè ſiccome qualunque bellezza non è che una varietà unita, per conſeguenza in due colori puri ſi richiede un terzo per unirli; altrimenti vi ſarebbe varietà, ma non unione. Tre colori ſemplici neppur faranno mai un effetto perfettamente gradevole per la ſteſſa ragione dei ſudetti, ma ſaranno non oſtante men diſaggradevoli che due ſoli. Queſto s'intende in generale dei colori, che hanno lo ſteſſo grado di forza, e di purità; poichè ho già detto di ſopra, che facendo uno tutto chiaro, e l'altro tutto oſcuro per il bianco, e per il nero, formeranno chiaro, ed oſcuro, e non faranno più due colori, eſſendo annichilati dai due diſtruttori della loro bellezza.

56. Biſogna dunque, per legar bene i colori, oſſervare, che di tre ſi ha da meſcolarne due per fare una compoſizione, e il terzo ſi laſcerà puro: con queſto mezzo ſi avrà unione, e varietà. Se foſſe biſogno impiegarne due ſoli, ſi meſcolerà in tutti e due del terzo. Per eſempio, il violetto, e il giallo ſaranno ſempre bene uniti ſe ſi carica di turchiniccio il violetto. Se ſi mette il roſſo molto caricato nel giallo, ſi farà un giallo verdiccio.

57. Il roſſo, e il verde uniti inſieme anderanno ugualmente aſſai bene. Anche il turchino, e il nerancio ſi potranno impiegare; ma coll' avvertenza, che il roſſo, e il giallo ſono troppo vivi in paragone del turchino, che non è che quaſi una tenebra; onde biſogna ſporcare la vivezza del nerancio per contrapeſare l'ombra del turchino. Per queſta ragione il turchino un poco verdiccio, e il vermiglione, che fa una ſpecie d'aurora, vanno molto bene inſieme. Con queſte regole ſi poſſono ſporcare ſaviamente tutti i colori in modo, che non compariſcano nè crudi,

nè

nè duri. In questa regola non si comprendono solamente i panneggi, o altre cose tinte, ma anche i fondi, e le carni. Solamente io raccomando ai pittori, di decidere sempre le cose principali prima di tutte le altre, e pensare, che le regole hanno da servire per ispiegare il bello della natura, e non per fare il contrario. Per far questo, un pittore ha da leggere, e da studiar bene la storia del soggetto, che vuol rappresentare, per sapere qual lume, qual tempo, qual giorno, e quali personaggi ha da mettere, e in qual secolo fu l'avvenimento; poichè sarebbe molto improprio dipingere un re con abiti sporchi, e di colori bruni, o molto mischiati; come sarebbe ugualmente improprio dipingere una ragazza in vesti brune, un fanciullo con colori ardenti, e un eroe di color di rosa, o altro colore molto chiaro, e vivo; un filosofo di color cangiante, ec.; come ancora di fare un panneggio di tela, o di grandi stoffi con un colore anche succoso, e trasparente, come di velluti, o di rasi. Sarebbe pure molto improprio di fare un festino, o convito degli dei coll' imitare la forza, e il colorito del Rembrant; come sarebbe assurdo rappresentare Enea nell' inferno sul gusto del Baroccio: poichè un soggetto malinconico deve ispirar tristezza a chi lo mira, e per conseguenza non ha da esser composto di colori vivi, e allegri. Le opposizioni si hanno da fare ne' colori semplici, e bruni: il lume non ha da comparire di un buon tempo, nè di un' armonia gradevole; i lumi si hanno da concentrare in un luogo solo, e non hanno da essere nè molti, nè dispersi, come dirò nel paragrafo seguente.

§. VI. *Della composizione*.

58. La composizione ha bisogno di molte cose. Primieramente fa d'uopo, che il pittore sappia immaginarsi bene la storia, dopo d'averla letta più volte, finchè l'abbia ben imparata a mento. Nè deve contentarsi de' soli passi scelti, ma deve studiare l'intiera storia per conoscere i caratteri dell'anima di tutte le persone, che ha da rappresentare. Questo non può sapersi senza esaminare tutta la loro vita, per giudicare con quale mira si faccia l'azione, in cui si hanno da rappresentare; perchè un uomo cattivo può fare un' azione apparentemente buona; ma il pittore deve non ostante far trasparire il carattere, sia nella figura,

sia

ſia nella fiſonomia della perſona, o moſtrando la ragione, che lo fa operare. Biſogna anche trasferirſi al tempo, al luogo, ed ai coſtumi delle genti, che ſi vogliono rappreſentare, e dar loro i veſtiti proprj della nazione, e del ſecolo, in cui viſſero; e in caſo, che non ſi poſſano trovar monumenti, nè libri, che lo dicano (a), ſi procuri conoſcere le nazioni, dalle quali hanno preſo i loro coſtumi, le loro leggi, le loro armi; o ancora le nazioni lontane, o vicine, donde hanno tratti gli uſi, come i Greci dagli Egizj, o i Romani dai Greci, ec.; e con ciò ſi hanno da leggere gli autori, che trattano delle loro paſſioni principali, per formarſi una vera idea delle perſone. Si può anche in qualche occaſione trarre utile dai loro uſi preſenti, poichè le nazioni non ſi cangiano ſpeſſo totalmente, e queſti unirli coi coſtumi degli antichi più eſemplari. Biſogna altresì denotare il paeſe o cogli alberi, o col clima, o coi fiumi, o col mare, o cogli edifizj, architettura, o guſto delle belle arti; poichè non ſi mette l'Apollo di Belvedere in un edifizio di Babilonia, o una figura moderna in un martirio d'un ſanto di mille anni prima. Biſogna anche penſare al ſito particolare, per immaginarſi bene il lume del luogo, che conviene al ſoggetto, e fare i mobili, e l'architettura interiore, che ſia propria allo ſteſſo ſoggetto; e conſiderar generalmente, che il mondo non è ſtato lo ſteſſo in tempo di Caino, o di Enoc, come nel noſtro; e che allora non ſi fabricava coll'ordine compoſito, e che gli ornamenti, e il luſſo non erano in uſo; e finalmente ſi ha da ſapere in quali ſecoli ſi ſono inventate le une, e le altre arti, e ſcienze, o quando ſi ſono introdotte in un paeſe, quando hanno fiorito, ed hanno goduto il più alto punto di perfezione, e la loro caduta, e quando era il più barbaro, ec.

59. Non mi reſta ora che parlare direttamente delle regole della compoſizione delle figure. Le regole da oſſervarſi in ciaſcuna figura, ſono principalmente il contraſto, o la contrapoſizione de' membri, l'eſpreſſione, la convenienza, la qualità, e l'età delle perſone.

60.

(a) Può ſervire molto ai pittori l'opera del ſig. Lens pittore, intitolata: *Le coſtume, ou eſſai ſur les habillemens, et les uſages de pluſieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*: ſtampata in Liegi nel 1776. in un tomo in 4. E' peraltro mancante di molte coſe, e in ſpecie di quelle, che riguardano gli Ebrei, e i Criſtiani. Certe erudizioni vanno ſoggette a critica, e ci vorrebbe la mano di un letterato per ripurgarla, e far uſo delle edizioni buone, e del teſto originale degli autori, non delle traduzioni. Sono anche poco eſatti i monumenti riportativi, e quaſi fatti di maniera. FEA.

60. Il contrasto, o sia contrapposizione de' membri, consiste, che se si vuole far andare avanti un braccio, si deve far retrocedere la gamba dalla stessa parte, e anche l'altro braccio in contracambio ha da retrocedere, e avanzare la gamba dallo stesso lato. Le due braccia non devono avanzarsi ugualmente, perchè non si possono far retrocedere le due gambe senza far cadere la figura. La testa deve inclinare da quella banda dove il braccio è alzato, e voltarsi da quella parte dove la mano è più avanzata. Se vi è una figura in piedi, la gavolla interiore del piede, che pianta, deve corrispondere alla fontanella del collo, come spiegheremo nelle figure nel paragrafo della ponderazione.

61. Nessun membro ha da formar un angolo retto, nè mai due membri hanno da esser paralleli tra loro. Una mano non deve venir mai palma a palma coll' altra, nè alcuna estremità ha da essere in linea perpendicolare, nè orizontale coll' altra, nè si ha da rincontrare un piede, e due mani, nè i piedi, ed una mano, che formino una linea dritta obliqua: questo sarebbe un errore.

62. Per venire al gruppo, che è un' unione di molte figure, le quali tutte hanno da legarsi fra loro strettamente, questo si ha da comporre di numero disparo, come di 3. 5. 7., ec. Di tutti i numeri pari, quelli, che si compongono di due dispari, sono i più tollerabili; ma i pari doppj non si possono usar mai con buona grazia. Quelli del primo ordine sono, per esempio, 6. 10., ec.; gli altri 4. 8., ec. Ogni gruppo ha da formare una piramide, e nel tempo stesso ha da esser di forma rotonda il più che sia possibile, cioè nel suo rilievo. Le masse più serrate debbono essere nel mezzo del gruppo, procurando sempre di mettere le parti piccole agli orli, per fare, che i gruppi riescano più gradevoli, e leggeri. Bisogna guardarsi di non fare troppo di sfondi, cioè di non fare figure semplici; ma di metterle di profondità, come in larghezza; perchè ciò darà un' aria sempre più gradevole per la varietà delle grandezze delle figure, e de' giuochi, e degli accidenti del chiaroscuro, che s'incontreranno sempre in somiglianti casi. Si ha da osservare parimente, come ho detto di sopra, che non vi sieno mai molte estremità in linee rette, sieno orizontali, perpendicolari, o oblique: che nessuna testa s'incontri orizontalmente, o perpendicolarmente, ed obliquamente, o che qualunque estremità, co-

me teſte, mani, piedi, poſſano formare una figura regolare, come triangolo, quadrato, pentagono, ec.: che mai i due membri non abbiano una diſtanza uguale fra loro, nè ſi veggano due membri, due braccia, due gambe di una ſteſſa figura in iſcorcio uguale: finalmente che neſſun membro ſia ripetuto; e ſe ſi moſtra la parte eſteriore della mano deſtra, biſogna far vedere la parte di dentro della ſiniſtra, e ſi procuri moſtrar ſempre le parti più belle, che ſono generalmente tutte le giunture, cioè a dire, il collo, la ſpalla, il gomito, il polſo, il fianco, il ginocchio, le gavolle, il dorſo, il petto. Queſte parti ſono belle per due diverſe ragioni: le eſtremità, e le giunture ſono molto gradevoli a vedere, perchè in eſſe ſi può moſtrare molta eſpreſſione, e ſcienza; e le altre, come il dorſo, e il petto dell' uomo, ſono le più grandi, e le più belle per far venire in un gruppo una gran maſſa di quaſi un medeſimo colore molto gradevole, come è la carne, e per dare un grato riposo agli occhi, ſia in chiaro, ſia in oſcuro. Nelle donne qualunque parte nuda è molto gradevole a vederſi, tanto davanti, come di dietro, all' eccezione di quelle, che la decenza vuole occulte. Biſogna non oſtante oſſervare, che col ſaper naſcondere certe parti a propoſito ſi aumenta la bellezza, e la grazia; poichè è certo, che un petto non interamente ſcoperto accreſce ſpeſſe volte la bellezza; come ancora nel reſto del corpo: naſcondendo qualche volta a un dipreſſo quei luoghi, che uno deſidera vedere, ſi dà loro una grazia, che non avrebbero eſſendo del tutto ſcoperti. Così quelli, che fanno delle nudità più che oneſtamente eſpoſte, non ecciteranno nei riguardanti che la lubricità, ſenza riportarne ſtima, perchè l'arte non dipende da queſte coſe. Le ragioni, per le quali le donne nude in pittura piacciono più degli uomini, ſono due: la prima è, che il loro colorito è molto più gradevole, e il chiaroſcuro più tondo, e per conſeguenza le maſſe ſono più grazioſe; per la qual ragione comparirà ſempre meglio un giovane bello, che un uomo robuſto: la ſeconda ragione è, perchè più di rado vediamo la bellezza, come noi la dipingiamo; in conſeguenza ci pare più ideale, e ſublime che il corpo dell' uomo, che ſiamo padroni di vedere quando vogliamo. V'è anche una terza ragione, che ognuno indovinerà.

63. Se foſſe neceſſario mettere più gruppi inſieme, ſi oſſervi

vi la ſteſſa regola, che io ho data per un gruppo di numero diſparo di figure, come anche in tutta la ſtoria: biſogna mettere numero diſparo di gruppi: nel caſo però, che i gruppi, o piramidi non abbiano luogo nel numero diſparo per larghezza, ſe ne potrà moſtrare uno intiero, e due mezzi ai lati: di poi biſogna oſſervare, che ſi abbia la profondità per venire ſempre allo ſteſſo numero. Oſſerviſi ancora, che la figura principale deve ſtar ſempre nel gruppo di mezzo; e ſe molte ſono ugualmente principali, ſi procuri di metterle tutte verſo il mezzo. Quella deve ſempre trovarſi nel ſecondo piano, e non mai nel primo, affinchè vi ſia qualche coſa, che rinſerri l'occhio, e ſi poſſa far riſaltare per mezzo del chiaroſcuro, e della proſpettiva. Biſogna pure, che la compoſizione in generale faccia ſempre un ſemicircolo, ſia concavo, o conveſſo; perchè in tutte e due le maniere ſi avrà il più brillante nel mezzo.

64. Conviene altresì aver riguardo generalmente alla varietà, cioè a far vedere tutte le parti più belle del ſoggetto in generale, e delle figure; ſenza però prendere il vizio di far ſempre moſtra di certe parti, e di naſconderne altre. La varietà è una coſa molto eſſenziale, e per conſeguirla ſi ha da procurar di moſtrare tutte le parti più belle del ſoggetto, e di ciaſcuna figura in particolare, ma ſenza cadere nel vizio oppoſto. Quando ſi poſſa, ſi mettano nella compoſizione perſone di ogni ſeſſo, e di ogni età; il che produrrà una varietà gradevole nell' eſpreſſione, e nell' azione; e ſi baderà inoltre, che nel tutto inſieme vi ſia ſimetria, e bilancio eguale dall' una, e dall' altra parte del quadro, ma ſenza metter peſo ſopra peſo, nè peſo contra peſo in linea orizontale, o perpendicolare.

§. VII. *Della grazia.*

65. La grazia è quaſi impoſſibile a definirſi; poichè è un dono di Dio, o della natura, che in sè ſteſſa non è ſe non ſe un' armonia corriſpondente con quella, che ſi trova inſieme nell' Eſſere, e in tutti gli uomini. Non voglio dunque parlare della ſteſſa grazia; ma procurerò di deſcrivere ſolamente gli effetti, che produce nella noſtra arte. Queſt' armonia non è ſemplicemente ne' colori, o nelle forme, nè nel chiaroſcuro; ma è in tutto, e non vi è, eſſendo privata di una di queſte parti. Moltis-

tiſſimi la confondono colla bellezza; ma la bellezza ne è una parte, che nella pittura appartiene propriamente alle forme. Altri la pongono nell' armonia; ma queſto non è il ſuo vero eſſere, perchè queſta parte non riguarda che la ſcelta dei colori, e non è che un' ultima parte; poichè eſſa medeſima ha biſogno del chiaroſcuro per eſſer meſſa in opera, e preſentata alla viſta.

66. Il chiaroſcuro non è neppure la parte, nella quale eſſa conſiſte, perchè ha per proprio di moſtrare la rotondità, o forma delle coſe, e ſerve per determinare tutte le altre parti; poichè conſiſtendo la noſtr' arte nel rappreſentare ſopra una ſuperficie piana coſe rilevate, queſte ſenza la parte del chiaroſcuro reſterebbero per il ſemplice contorno ſezioni di figure, e non figure nella loro rotondità. Noi conoſciamo peraltro, che ſenza queſte parti la grazia non è giammai a perfezione; ma la parte dove eſſa regna è la varietà; perciocchè noi vediamo chiaramente, che per bella che ſia una coſa, eſſendo ſola non forma niente di grazia: per conſeguenza la bellezza è una parte ſeparata, che noi ſegregheremo, e ne faremo un altro paragrafo.

67. Noi parleremo quì direttamente della grazia, che è neceſſaria ai pittori. Eſſa è di due ſpecie; naturale alle coſe, e compoſta da altre coſe. Quella, che è naturale alle coſe, è direttamente quella, che ſi trova in tutto, e in noi medeſimi; e ſi può congiugnere con ciò, che ſi chiama bellezza. La compoſta è quella, in cui molte coſe, le quali hanno già in sè ſteſſe la grazia, ſono unite inſieme per le regole dell'armonia, e della bellezza, e formano con queſto una terza coſa, che non è più nè bellezza, nè armonia, e la quale per le parti della grazia naturale alle coſe ſi trova in queſto oggetto unita, e compoſta, e con queſto c'incanta; eſſendo queſta parte più naturale a noi medeſimi. Ci rende anche le altre parti dell'arte come acceſſorie, e più fredde; perchè non hanno la parte omogenea, che ha la grazia, la quale è queſta vera armonia compoſta di coſe variate. Non c'è uomo al mondo, il quale poſſa non eſſere incantato, e intenerito per qualche coſa; e queſta paſſione non ſi forma nella natura ſe non per queſta grazia, ancorchè nella ſua forza ſteſſa ſia differente. Finalmente io conchiudo, che non vi è che eſſa ſola, che ci tocchi.

68.

68. Ora io non parlerò d'avvantaggio di ciò, che essa sia; ma dirò le ragioni, e il modo, col quale si deve rappresentare nella pittura. Quest' arte dunque consiste nel rappresentare ogni cosa, che ha forma, che ha colore, e che in conseguenza della forma ha chiaroscuro, o tenebre, o lumi per sua natura creati. Se si vuole pertanto fare perfettamente grazioso, si dia a ciascuna di queste la varietà in esse medesime, la quale darà loro la grazia. Poi si consulti questa stessa varietà per aggiugnere le tre parti. Si comporrà in questo modo una cosa, che sarà tutta grazia; poichè ciascuna di queste parti ne ha: e bisognerà osservare, che è grazia di non metterne per tutto in egual parte, perchè se essa fosse per tutto, non sarebbe più varietà, che è quella parte, la quale deve comporre la grazia.

69. Si vede chiaramente, che un semplice colpo può avere della grazia; come si vede disegnando un contorno, o una lettera, la quale, purchè sia variata in forza, e grossezza, acquista una grazia, che non ha nella sua forma; poichè contornando questa lettera d'un' egual forza, e grossezza, non avrà nella sua forma alcuna grazia se non quella, che le dà la stessa varietà nella forma ancora.

70. Per la stessa ragione della varietà succede eziandio, che le cose nuove ci piacciano; poichè se noi vi siamo accostumati, non ci piaceranno tanto, essendo ciò la medesima cosa, e non essendovi varietà: onde senza bellezza ci può incantare, e parer grazioso; perocchè essa è variata di cose, che noi siamo assuefatti a vedere, intendere, e gustare. Per la stessa causa i vecchi non sono più sensibili alle passioni della novità: tutto loro è noto, e niente trovano di variato di tutto quello, che hanno veduto, e che conoscono perfettamente.

71. Dunque per mettere questa grazia in pittura, e con essa toccare i nostri sensi, bisogna dare all'occhio della varietà; perchè con questa medesima varietà si conserverà lo spirito del riguardante nel piacere della novità. Come tutte le cose divengono nojose per la lunghezza, e specie seguita; così per la varietà si rendono gradevoli, e si fa scordare al riguardante una cosa per l'altra, conservando per lui la novità. Con questo mezzo si potrà ancora fargli rimarcare ciò, che si vorrà; perchè dove si metterà meno di varietà, il di lui spirito sarà meno interrotto, e se ne ricorderà più, che delle altre parti, le quali erano tutte

va-

variate; in quella guiſa che in un mazzetto di fiori diſtingueſi più preſto una roſa, o altro fiore grande, che mille altri piccoli fiori variati. Perciò biſognerà che ve ne ſiano di tutte le grandezze, e varietà. Allora ſi vedrà meglio il grande, che i piccoli; ma i piccoli faranno ſcordare di tempo in tempo del grande; e l'occhio ſi rigetterà di nuovo ſopra il fiore grande, e bello con maggior curioſità per non aver eſſo che quella grazia naturale alla coſa, e che ſarà accreſciuta per le grazie degli altri; esſendo tra di loro una grazia per la varietà, che è compoſta di grazia naturale alle coſe.

72. Per parlare più chiaramente di queſta grazia neceſſaria ai pittori, io parlerò della grazia di ogni parte della pittura, cioè del diſegno, del colore, della compoſizione, e del chiaroſcuro; ma primieramente comincerò dalla grazia, che ſi deve direttamente oſſervare nel diſegno.

ʃ. VIII. *Della grazia del contorno*.

73. La grazia del contorno conſiſte principalmente in quella parte, che ſi chiama eleganza. L'eleganza è principalmente ciò, che ſi chiama il corrente del contorno, unito alla varietà delle forme, perchè ſenza queſta varietà non vi è eleganza. Queſta ſi trova qualche volta anche ſenza la correzione; perchè la correzione è parte della bellezza, non della grazia; ma l'eleganza è ciò, che appartiene alla grazia. Da queſta procede, che tre pittori, che io addurrò per eſempio a moſtrare la differenza, cioè il Coreggio, il Caravaggio, e il Rubens, ſono tutti tre ugualmente lontani dalla vera ſevera bellezza, o almeno dalla correzione; ma la differenza è grandiſſima nella grazia, ed eleganza. Il Caravaggio non aveva nè varietà, nè correzione; e perciò era tutto cattivo nel diſegno. Il Rubens non aveva alcuna correzione, o bellezza; ma era più variato, che l'altro; perciò è un poco più ſopportabile. Il Coreggio era ſcorretto come gli altri due; ma aveva una certa grazia, varietà, ed eleganza, che fanno quaſi ſcordare la ſcorrezione, ed ha avuto per queſta varietà di forme, e grande eleganza, un guſto, il quale ci ha prodotto un guſto di diſegno nella pittura dei più nobili, e belli, toltone un poco troppo di uguaglianza di forme, cioè il guſto dei Caracci. Intanto poi io ſepa-

paro l'eleganza dalla grazia, perchè tengo che la grazia del disegno consista nella varietà, ed eleganza unite; e che non si possa chiamar grazia se non quando vi sono tutte due, come nel Coreggio. Questa eleganza consiste nel guardarsi da uno degli estremi nelle forme, e nel trovare una certa uguaglianza fra i contorni concavi, e i convessi. Il Rubens ha abusato delle forme convesse, che rendono grossolane tutte le cose: in vece di che il Coreggio avendo ugualmente usato de' contorni concavi, come de' convessi, ha rese le sue opere eleganti, e svelte. Il Caracci ha un poco troppo usato de' convessi. Si può anche osservare la stessa cosa nella differenza del gusto antico; poichè tutte le statue del gusto sublime, ossia del primo ordine, hanno il gusto. Si vede chiaramente la differenza nel cortile del palazzo Farnese tra il bell' Ercole di Glicone (a), e l'altro accanto; come anche si vede nei restauri, che sono stati fatti a quella statua, e anche alla Flora. La medesima cosa si osserva nella statua del Comodo nello stesso cortile (b), e hanno tutte queste mancanze di esser prive di eleganza. Per questo succede, che il bell' Ercole, che è del gusto sublime, con tutta la sua grossezza, e forza pare leggero da lontano (c); al contrario le altre, benchè di minor grossezza, pajono grossolane. Questa medesima eleganza si trova in tutte le statue del primo ordine, cioè a dire nel Laocoonte, nell'Apollo di Belvedere, nella Venere di Firenze, ancorchè un poco meno, e nel Torso di Belvedere; e ciò è direttamente la parte, nella quale si distingue il grande gusto greco, dal gusto, che si chiama romano, nell' antichità, nel quale si trova sempre una specie di durezza, e mancanza di eleganza.

74. Se il Domenichino avesse avuta questa parte, sarebbe stato ancora più eccellente; ma la mancanza di essa lo mette in un grado più basso. Raffaello sarebbe stato molto elegante se avesse fatto un poco più tondo, cioè a dire, se in qualche luogo non avesse slungato troppo le linee dritte; ma nella proporzione della varietà delle linee è stato eccellente; e senza di quella imperfezione sarebbe stato quasi uguale agli antichi del primo ordine. Per questa ragione non è stato felice nelle donne, e nella natura delicata; ma principalmente è stato ammirabile nella natura ner-

vo-

(a) Ora andato a Napoli; ma per un tenue compenso se ne è lasciato un gesso nella galleria. Fea.

(b) Cioè Atreo, che porta sulle spalle il figlio di Tieste suo fratello, da lui ucciso. Si chiama volgarmente Comodo per la testa postavi modernamente. Vedi la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 400*. Fea.

(c) Si veda quì avanti *pag. 151*. Fea.

vosa. Quando poi ha voluto fare graziofo, ha dato fempre troppo nel tondo, o nel piatto. Michelangelo non conta niente affatto nell' articolo dell' eleganza, che non ha conofciuta. Quafi tutti gli altri pittori fono ftati imitatori di lui, o della natura: per confeguenza non ci ferviremo di loro per efempio; perchè fe vi è troppo di tondo, ancorchè fia variato di grandezza, non avremo l'eleganza. Tale difetto fi trova nel Rubens. Anche i mezzi piatti, e tutte le altre forme troppo fovente replicate, guaftano l'eleganza; perocchè quefta eleganza confifte principalmente nel cambiare le forme avanti ch'effe fiano perfettamente definite, perchè quando fono terminate fanno bensì la varietà, ma non l'eleganza: vale a dire, che fe uno fa una forma, la quale avanti di formare il mezzo cerchio anderà a terminare in un angolo ottufo, allora non potrà formare che una forma molto elegante, effendovi perfezione di varietà. Bifognerà ancora offervare per quefto fine, che non vi è nella natura cofa alcuna di tondo perfetto, nè perfetto quadrato, ma un'alternativa continua. Ogni tondo è compofto di quantità d'angoli ottufi, de' quali la fommità dell' angolo è tonda; perchè non vi è in natura, che il diamante, il quale potrebbe formare un angolo perfetto; ed altro, che una goccia d'acqua, che potrebbe formare una fuperficie tonda. Le altre parti, che potrebbero fpiegarfi in un contorno, fpettano piuttofto alla compofizione: per quefto effetto noi le rimetteremo al paragrafo di effa.

§. IX. *Della grazia del chiarofcuro.*

75. Si è detto pocanzi, che tutta la bellezza della grazia confifte nella varietà. Non potendo perciò fare altro, che ripetere la fteffa cofa, non mi tratterrò d'avvantaggio nella fpiegazione della grazia; ma dirò fubito come fi debba apprendere.

76. Anche nel paragrafo del chiarofcuro fi è detto, che bifognava tenere delle maffe di lume: il che s'intende, che effe devono effere differenti in grandezza, e in forza. Le fteffe regole, che io ho dato allora, producono la grazia. Non mi refta dunque che a dire la medefima cofa con maggior dettaglio.

77. Abbiafi cura di decidere un lume principale, e di metterlo nel luogo, che vuolfi rendere più vifibile, e più brillante. Poi fi procuri che in tutto il quadro non vi fia più un lume

di

di questa forza; e facendo lo stesso colle ombre avrassi una grazia molto bella nel generale dell'opera.

78. Fatto questo, distribuiscansi le mezze tinte in differenti gradi, i quali non servono se non che a far risplendere gli estremi, che sono i due sudetti. Bisogna però osservare di non lasciarsi incantare in questo da un falso chiaroscuro brillante, nè da opposizioni rozze, mettendo due estremi l'uno al lato dell'altro, come sarebbe a dire il più gran chiaro, ed il più grande oscuro; perchè ciò guasterebbe la grazia, distruggendo tutto l'effetto delle mezze tinte. Oltre di questo sarebbe ancora che perdesse la grazia del colorito; perocchè, come ho detto nel paragrafo di esso, gli estremi nero, e bianco non hanno colore. Per far dunque grazioso, bisogna procurare, che tutte le cose in un quadro siano visibili, ma sempre una più, l'altra meno, per avere la varietà perfetta, che deve formare la grazia. Bisogna anche stare molto attenti sopra la degradazione dei lumi, perchè ciò produce varietà, e per conseguenza grazia.

79. Osservisi pur anche il valore delle cose, cioè di tutti i colori, e loro gradi, come ho spiegato nel citato paragrafo del colorito; perchè tutto ciò, che è chiaro, è anche gradevole, ed ha più grazia naturale, che ciò, che è oscuro; e per conseguenza non bisogna distruggere la dignità d'un volto bianco, e d'un panneggio chiaro; come hanno fatto quelli pittori, i quali hanno preteso fare dell'effetto nei loro quadri a forza di nero, come il Guercino, e molti altri; dovendosi osservare, che se un panneggio, o un volto è bianco, bisogna conservargli anche il suo carattere, e il suo valore nelle ombre, opponendogli, e dandogli per fondo una cosa di minor valore anche più oscura, che non sarà l'ombra di questa bella parte. In questo modo si conserverà l'unione colla varietà, che formeranno la grazia. E' molto improprio, e ridicolo fare un abito bianco, che nell'oscuro sia tutto nero, forse per fare opposizione contro un panneggio cremisi, o turchino d'un' altra figura. Ciò non potrebbe essere che molto disgraziato; poichè farebbe comparire il panneggio bianco cambiar di natura; non avrebbe più corrispondenza col suo lume, e diverrebbe disgraziato, perchè essa sarebbe cambiata, e non variata, dovendo la vera variazione esser messa in armonia per divenir grazia.

80. La prima ragione, per cui le cose chiare ci piacciono,

 vie-

viene dalla impressione della natura, che ci fa amare il lume. I pittori, che saranno ombrosi nelle loro opere, lo saranno anche nel loro carattere personale; venendo ogni piacere, e dispiacere dal nostro temperamento (a). Si abbia dunque cura di dare dell' espressione al quadro per mezzo del chiaroscuro, come ho detto nel paragrafo della composizione. Si badi peraltro, che in un soggetto tristo, e malinconico vi bisogna poco lume; e se uno è obligato a fare un simile soggetto in aria aperta, potrà ajutarsi facendo venire il lume molto da lato, che produrrà molta ombra.

81. Io non lascio di vista nel discorso la grazia, la quale è il mio principal oggetto; ma dico, che senza l'espressione non vi può essere la proprietà del soggetto, che si vuol rappresentare; e senza la proprietà non vi può esser bellezza, e senza di questa non vi potrebbe essere la grazia perfetta, ma solamente mezza grazia, perchè non vi sarebbe che quella, che è prodotta dall' unione di differenti cose imperfette. Se una donna fosse disegnata come un bell' uomo, non avrebbe bellezza, non avendo proprietà. Io dico dunque, che alla grazia del chiaroscuro appartiene questa parte, che dà espressione al quadro: e così ancora se si vuol fare un soggetto allegro, e gradevole, si procuri che il punto del lume, e quello della vista siano vicini uno all' altro, se quello non è in molta altezza; allora la vista medesima nasconderà la troppo grande quantità d'ombre, e produrrà un effetto gradevole.

§. X. *Della grazia della composizione.*

82. Ho già detto più volte, che la varietà forma la grazia. Ora dirò come si arrivi a conseguire questa varietà nella composizione. Questa grazia, che è necessaria, non deve intendersi, che si trovi nella varietà sola, ma bensì quando essa è unita, ed accompagnata colla unione, la quale si chiama in tutte le cose la proprietà, che deve essere sempre molto unita colla convenienza. Per esempio, se si osserveranno le regole, che io do della composizione, e si uniranno ad ogni soggetto colla convenienza, non si troverà alcun ostacolo nella varietà; perchè biso-

(a) Per quanto cioè il temperamento è naturale, e modificato insieme dalle circostanze estrinseche, e intrinseche dipendenti da altre cause. FEA.

ſogna penſare, che la noſtra arte è molto libera, e che poſſiamo tirare partito da molte coſe. Tutto l'errore de' pittori, che non poſſono trovare il modo d'unire il ragionevole col guſto, proviene principalmente, che ſi fiſſano, o per meglio dire, ſi attaccano al minimo inſetto, laſciando per eſſo le parti principali. Si abbia cura di diſporre ſempre la figura principale la prima, e di dare ad eſſa tutta la nobiltà, o altro carattere, che deve avere: poi ſcelganſi i caratteri principali dei gruppi, indi di ogni figura; e abbiaſi tutta l'attenzione di non far mai una coſa, ſe ne reſta un' altra più principale da fare. In queſto modo ſi faciliterà allo ſpirito il concepire tutte le parti, e ſi conoſcerà più facilmente ſe ſi cade in qualche errore, o ripetizione. Non ſi avrà allora che ad eſaminare l'opera; e trovandoſi oſſervate le regole, che ho dette, ſi avrà tutta la varietà, e proprietà delle coſe, dipendendo una dall' altra. Così quando io dico, che biſogna mettere tutte le ſorti di età, di ſtati, e di ſeſſi in un quadro, dico ancora le differenti perſone. Per queſta differenza ſi troverà chiaramente la varietà; e dando la proprietà a ciaſcuna di queſte età, ſtati, e ſeſſi, ſi troverà infallibilmente queſta bellezza. Di poi dandoſi a ciaſcuna figura i panneggi, come ho detto nel paragrafo precedente, e alla perſona degna accompagnandoſi delle coſe degne di lei; ciò non potrà mancare di aggiugnerle un' altra bellezza. Se a queſte coſe ſi aggiungano le regole del chiaroſcuro, come pure ho detto avanti, ſi aumenterà per un altro lato: così per tutte le bellezze di differenti caratteri ſi verranno a formare tante parti, che hanno le loro grazie proprie alla coſa; e per tutto inſieme ſi avrà una grazia perfetta, eſſendo compoſta di grazie proprie a differenti coſe. Oltre di ciò è ancora neceſſario, come ſi è detto, di oſſervare la proprietà. Se vi ſarà un ſoggetto da dipingere, che in sè ſteſſo niente abbia di grazia, biſognerà non mettervene, per non guaſtare la proprietà. Allora non ſi dovrà cercare la grazia, che nella bellezza delle parti, che ſono nominate nella ſtoria, o favola, che fa il ſoggetto del quadro. Queſta bellezza dipenderà dal far brillare le coſe più vantaggioſe. Per eſempio, tra tutte le figure umane non ve n'è alcuna più brutta del Satiro, del Centauro, del Fauno, del Tritone; eppure anche queſti poſſono avere la loro bellezza, e la loro grazia, che proverranno dalla proprietà della loro natura. Nelle parti umane

 d'un

d'un Centauro ſi può moſtrare la forza di un cavallo, individuando le oſſa più fortemente, che in un uomo: nel Satiro ſi farà rilevare l'aridezza della natura caprigna; in un Tritone la leggerezza, la ſottigliezza della pelle, e la ſua viſcoſità, dalla quale ſi vede che i muſcoli non hanno quella ſoſtanza calda, e che il ſangue non gli gonfia le groſſe carni, o le vene; come all'oppoſto ſarebbe molto ridicolo il non far conoſcere queſte parti nel Centauro, che deve eſſere rappreſentato di una natura calda tutta, come è quella del cavallo. Così per mezzo di queſta continua oſſervazione ſi verrà ad ottenere il ſuo fine di una perfetta grazia, avendo varietà, e unione per mezzo della proprietà.

§. XI. *Delle proporzioni del corpo umano*.

83. Le proporzioni del corpo umano ſono ſtate ſpeſſiſſimo deſcritte, ma quaſi ſempre differentemente. Io non ho mai veduto, che gli ſcrittori abbiano parlato molto chiaramente, e nello ſteſſo tempo data un' idea, che poſſa ſervire ai pittori ſenza tormentarli. Hanno anche troppo limitato le proporzioni, in modo che produrrebbero troppa uguaglianza nelle figure. Sono ſtate fatte altre deſcrizioni, nelle quali ſi ſono date proporzioni in grande quantità, e molto variate, come ha fatto Alberto Duro, e altri; ma che non ſervono punto, fuorchè ſe ſi voglia imitare il loro guſto. Ho pertanto determinato di parlarne in una maniera, che poſſa ſervire in tutti i guſti; eſſendo fondata nello ſteſſo tempo ſopra le belle opere, e ſu la natura.

84. Si è ordinariamente incominciato dal ripartire la figura in tante teſte, o facce. Queſta maniera potrebbe eſſere buoniſſima, ed utile per gli ſcultori; ma non è così per li pittori; poichè queſti non vedono mai la giuſta altezza della teſta; aſcondendone la proſpettiva ſempre almeno un terzo del quarto ſuperiore; e le larghezze dei membri non poſſono miſurarſi neppure come le miſurano gli ſcultori, per la ragione, che comparirebbero troppo magre ſulla ſuperficie piana per riguardo della proſpettiva; poichè tutte le coſe nella natura ſi guardano con ambidue gli occhi, e ciò fa che vediamo intorno più del giuſto diametro sì nelle ſtatue, che nella natura, ma non già nella pittura. Noi troviamo ancora, che gli antichi hanno avuto riguardo a queſto nei baſſirilievi, che ſono molto più graſſi, che le ſta-

ſtatue. Io intendo parlare di quelli, che ſono belli, anche conſiderandoli a paragone delle ſtatue fatte nello ſteſſo tempo. Di più i pittori hanno biſogno maggiore di varietà in confronto uno dell'altro, che gli ſcultori; in conſeguenza hanno meno di ſoggezione. Raffaello, che in certo modo non ha fatto che moltiplicare il guſto degli antichi del ſecondo ordine, unendolo con un certo vero, che non ha la ſcultura, ſi è ſervito ſia per regola, o per guſto, di tutte ſorti di proporzioni, ſenza che ſi poſſa dire, che una è da meno dell' altra. Io ho trovato delle figure ſue, che paſſavano di poco le ſei teſte, e mezza, la quale è una proporzione, che non eſſendo sì ben trattata, come ha ſaputo fare Raffaello, non potrebbe ſoffrirſi (a). Dirò dunque che ogni corpo nella ſua fabrica ha una certa ſimetria, che gli dà il mezzo di poterſi muovere. Perciò biſogna prima di tutto oſſervare queſto accordo fra li membri, che produrrà queſto gradevole effetto, che ſi chiama la correzione del diſegno, e che noi ſpiegheremo più chiaramente nella figura umana. Ora veniamo alla deſcrizione di eſſa, e ſuo dettaglio.

85. Si determinerà prima la grandezza della figura, che ſi vuol fare. La teſta ſi diſegnerà della grandezza, che ſi vuole, ſia grande, o piccola. Io raccomando però ſempre una certa convenienza, di modo che la più piccola teſta, che poſſa eſſere ſopportabile in pittura, ſarà una nona parte, e la più grande una ſeſta di tutta l'altezza. Queſte due ſono gli eſtremi, perchè i mezzi ſono direttamente di una ottava, o ſettima.

86. Si darà ſempre la metà di queſta parte al collo (b); poi ſe ne prenderà un quarto per il calcagno; dopo di che ſi ſparti-

(a) Si veda quì avanti *pag. 106*. Fea.

(b) Per quanto ſiaſi ſtudiato con indicibile impegno di eſtrarre dagli abbozzi di Mengs le regole, ch'egli voleva dare ſu le proporzioni del corpo umano, non è riuſcito poſſibile comporre da' ſuoi frammenti qualche coſa, che poſſa ſodisfare, e ſervire di regola in una materia così importante, e delicata; onde ſi è creduto conveniente ſopprimere il reſtante di queſto paragrafo, per non eſporci a proporre per regole qualche errore.

Chi voleſſe le proporzioni della ſola teſta potrebbe ricorrere a Winkelmann, dove ſpiega il ſiſtema di Mengs nella prima edizione della ſua *Storia dell' arte*; ma io credo, che neppure Winkelmann comprendeſſe bene queſta materia, e il ſuo traduttor franceſe compì di sfigurarla; coſicchè nell'ultima edizione di quel libro è quaſi ſoppreſſo queſt' articolo. Parlo della traduzione italiana publicata recentemente in Milano, nella quale mi pare, che ſiaſi finito di confondere, e di ſtorpiare il povero autore.

Solo potrà compiere queſto lavoro qualche dotto artiſta di fino guſto, il quale abbia ſtudiate le opere di Mengs. Ma ciò non è ſperabile che dalla gioventù ben educata pel dritto ſentiero dell'arte, e non già da' profeſſori provetti, i quali non hanno per bello che quella loro cieca pratica, che appreſa da imberbi non ſanno laſciare nella loro canizie, nè ſi ſanno dar pace che un Mengs loro coetaneo ſiaſi tanto ſopra di eſſi innalzato da averlo a riconoſcere per loro maeſtro. Coſtoro o non guardano le di lui opere, o le guardano in giallo, e le dilaniano ſenza averle vedute. Queſto è un fatto; e in Roma ne accadono frequenti riprove. Avvenne poco tempo fa, che mentre in una compagnia di artiſti, e di dilettanti d'ogni genere ſi oſſervavano, e ſi lodavano due ritratti dipinti da un giovane veneziano, un pittore de' Bar-

tirà il resto della lunghezza in tre parti uguali; cioè, la prima sarà dalla fontanella della gola sino al trocantere, la seconda dal trocantere sino al mezzo del ginocchio, la terza sino alla gavolla interiore del piede. Prendasi quindi una delle parti, e si divida in due: secondo una di queste due parti si regolano tutte le lunghezze, dividendola in quattro parti, e ogni parte in dodici linee. Di queste parti uno potrà servirsene come gli scrittori si sono serviti dei quarti della testa. Bisogna notare, che le estremità, come mani, e piedi, devono misurarsi secondo la testa, e non secondo queste parti; perchè con questo mezzo si acquisterà una gran facilità per distinguere i differenti caratteri delle figure; come se si vuol dipingere un contadino, o altro uomo rustico, gli si farà la più grande testa; e misurando secondo questa testa le altre estremità, si avrà un'armonia di proporzione, per la quale la figura acquisterà in tutti i membri lo stesso carattere; il che sarebbe molto difficile, facendo altrimenti; perchè bisognerebbe farlo per semplice gusto, che è cosa, della quale uno non è sicuro; vedendosi per esperienza, che una cosa, che ci è piaciuta nel tempo, in cui la facevamo, ci dispiace qualche tempo dopo. Tutte le grossezze potranno ugualmente misurarsi secondo la testa; perchè per le stesse ragioni sudette si avrà un buon effetto, sapendosi da ognuno, che il fare parti grandi ad una figura svelta, sarebbe una cosa molto ridicola; in conseguenza per questo mezzo, che io suggerisco, si eviterà di cadere in errore.

87. Per venir dunque alla proporzione di ogni membro, bisogna considerare, che io chiamo lunghezza i punti da un capo, o estremità di un osso all'altro, e tutti i membri, che di loro natura vanno perpendicolari.

88. Dalla fontanella della gola sino al di sotto delle mammelle alla cavità del petto, deve fare a un di presso tre parti; di là sino all'umbilico tre parti, e mezza negli uomini; ma nelle donne, nelle quali l'umbilico è più alto, tre parti: vi sarà

bassori (in verità non romano, ma d'una contrada, che non ha mai prodotti pittori, e scultori neppur mediocri, benchè compri ad alto prezzo sculture, e pitture) al sentire, che il lodato giovane stava copiando il ritratto di Papa Rezzonico fatto da Mengs, disse *petulanti splene cachinno*, che dopo quello studio il suo pennello si troverebbe in discapito. Egli però ignorava che il sudetto giovane dacchè era in Roma non avea fatto altro che studiare le pitture di Mengs, e particolarmente quelle del gabinetto de' Papiri: quelle stesse che sono state ultimamente incise. Le arpie non potevano far di peggio. E' accaduto a queste pitture, come a quelle delle stanze Vaticane, che tuttavia si vanno incidendo, e per le quali Mengs diceva, che si traduceva Raffaello in veneziano. Pure lo spaccio n'è grande, e lo sarà finchè i sediceuti dilettanti non sieno intelligenti. AZARA.

rà una parte, e mezza ſino al parallelo del trocantere; il braccio ſuperiore, ec. Vedaſi la figura accanto (a).

89. Io conchiudo dunque, che la varietà non deve conſiſtere che nella grandezza della teſta, e delle parti, che ſaranno miſurate ſecondo eſſa; poichè ſe ſi farà una teſta grande, ſi avrà per queſto mezzo un gran piede, e mani grandi; e ſe ſi farà piccola, le parti ancora ſaranno piccole. La ſteſſa coſa ſuccederà nelle larghezze, le quali ſaranno minori, quando la teſta ſarà piccola; e faranno in queſto modo la figura ſvelta; come le miſure della teſta groſſa faranno le larghezze più groſſe, e così faranno anche la figura più groſſolana.

90. Raccomando eziandio che ſi abbia cura, che le oſſa ſiano generalmente tenute più groſſe nelle figure corte; e biſognerà oſſervare ancora, che le diſtanze fra le oſſa, che la natura ha laſciate per l'agilità del movimento, devono eſſere più ſerrate; perchè la natura c'inſegna la ſteſſa coſa, cioè, che le perſone di figura groſſolana, tali ſaranno anche nei loro movimenti; e quelle di figura leggera, tali parimente ſaranno nell'azione. Se uno aveſſe da fare una figura compoſta, vale a dire un Ercole, o altro eroe in tutto particolarmente forte, ma non oſtante molto nobile, ſi potrebbe prendere la libertà di fare la teſta piccola; purchè la figura non paſſi al più alto le otto teſte, e farvi i membri groſſi: ma allora ſarà neceſſario di decidere la larghezza delle ſpalle, e queſte farle larghe quanto ſi vorrà, per accreſcere l'effetto della forza della figura; dopo di ciò ſpartirle in due parti, una delle quali potrà ſervire in luogo della teſta. In queſto caſo però ſi dovranno oſſervare le regole ſecondo queſte parti nelle larghezze carnoſe; regolando ſempre le giunture ſecondo la vera teſta, e non ſecondo queſta parte. Si avrà in queſto modo il vantaggio, che tutte le oſſa avranno del rapporto inſieme (b).

RI-

(a) Queſta non ſi è potuta trovare: anzi mi vien detto da qualche ſcolare dell' autore, che egli non l'abbia fatta mai. Fea.

(b) Ho reſtituito queſto paragrafo coll' ajuto di più manoſcritti avuti da varj ſcolari dell'autore, e col conſiglio del ſig. cav. Maron. Il noſtro autore ha mentovato in varj luoghi altri paragrafi, come della proſpettiva, ec., che avrebbero dovuto venire qui in ſeguito; ma io non ho potuto trovarli in alcun manoſcritto. Fea.

RIFLESSIONI
SOPRA
DIFFERENTI TINTE DI CARNE,
E COME SI CONSIDERINO
PER
METTERLE FACILMENTE IN ESECUZIONE (a).

IN primo luogo bisogna considerare tutte le tinte nel modo, che noi abbiamo descritto nel paragrafo sull' armonia nell' altro trattato, e il valore d'ogni colore, e la grazia dei colori.

RIFLESSIONE I.

1. Bisogna considerare, che l'ombra d'ogni tinta di qualsisia corpo, deve essere dello stesso carattere del suo lume; e che non vi saranno se non che i riflessi dello stesso corpo nello stesso corpo, che avranno una doppia tinta. Per esempio, parleremo quì in primo luogo del bianco, e della sua ombra. Il bianco è una cosa, che non ha alcun colore, ed è perfetto lume: il nero è una perfetta tenebra senza colore. Perciò l'ombra del bianco non si deve comporre se non di nero, e bianco; poichè ciò farà i due estremi colla sua mezza tinta. Su di questo conviene riflettere, che ogni corpo illuminato riceve colore dal corpo, che lo illumina: onde il bianco in pittura deve sempre tingersi un poco di un colore di sole. Ma siccome il lume schiarisce ugualmente i nostri quadri, la natura opera da sè medesima. I toni, che non sono direttamente i più schiariti, ma che sono opposti all' aria, e diventano perciò specchi di essa, prendono del suo tono turchiniccio. Le ombre, o mezze tinte oscure, le quali non ricevono riflessi dal loro proprio corpo, saranno più grigie, come bianco, e nero insieme. I riflessi saranno d'una tinta

(a) Queste riflessioni publicate quì per la prima volta, furono scritte dal nostro autore in italiano, francese, e spagnuolo. Nei varj manoscritti italiani, che ho avuto, vi erano alcune mancanze di nomi di colori, e di altre cose, che ho supplite da un manoscritto francese, e coll' ajuto del sig. cav. Maron. Forse Mengs non aveva idea di stamparle, perchè erano molto trascurate nella dicitura, e correzione grammaticale. E' peraltro da avvertirsi, che le precedenti lezioni pratiche, e queste riflessioni sono forse le prime cose scritte da lui, e date a copiare ai suoi scolari prima dell' anno 1760. FEA.

ta solare per cagione, come ho detto pocanzi, del poco suo colore, che ha raddoppiato: e benchè nel lume la stessa natura tinga i nostri quadri, essa non può raddoppiare la tinta nei riflessi; poichè i corpi dipinti restano tuttavia una superficie piana, e non possono ricevere riflessi dal loro proprio corpo.

Riflessione II.

2. Le stesse massime si osservano in ogni altro colore puro, o semplice; perchè la seconda tinta fra il più alto chiaro, e l'ombra sarà il vero colore del corpo. Il lume sarà tinto di sole; i riflessi saranno il colore raddoppiato unito con un poco di gialliccio del sole; le altre degradazioni saranno la tinta della stessa materia, distrutta dalle tenebre. Il più profondo oscuro è sempre nero; benchè non si trovi giammai a perfezione, perchè non ci sono mai tenebre perfette mentre il corpo è visibile.

Riflessione III.

3. Il nero è una perfetta tenebra: ma si ha da considerare, che non è il nero, che abbiamo in colore sulla nostra tavolozza, il quale abbia della perfetta tenebra; e chiunque l'impiegherà, farà sempre comparire le sue tenebre grige, per la ragione, che essendo messo in opera sul quadro non si potrà impedire di ricevere il lume: per conseguenza fra il chiaro di esso, e il nero posto dal pittore sul quadro, comparirà sempre un grigio, che si renderà anche molto disaggradevole nell' opera; vedendosi nella natura, che ogni nero riceve ancora delle tenebre, in maniera che non vi è materia nera, che possa uguagliarle.

4. Se si vogliono dipingere in pastello cose di una gran forza, bisognerà sempre osservare di non servirsi del nero puro; ma di sotto, sopra la carta immediatamente, si dovrà mettere un letto di nero, per poi passarvi sopra qualche tono bruno rossiccio: poi rinfrescare alla fine dell' opera nuovamente questo luogo collo stesso nero; e se per caso sembrasse un poco violetto, il cristallo correggerà questa mancanza, se non è troppo visibile. Se si vuol lavorare al tono d'un eguale colpo di forza, si badi di non servirsi del tono grigio; ma si prenda del bruno

gialliccio anche più giallo, e più rossiccio di quello, che si vuole sia il tono; e principalmente si prenda del giallo scuro, o ruggine di ferro, che daranno sempre un certo succo nell'opera. Anche bisogna guardarsi di adoprare nelle ombre delle tinte, nelle quali entri il bianco; poichè ogni bianco per sua natura luminoso rende grige tutte le forze. Perciò, se un tono nelle ombre paresse grigio languido, o freddo, non s'avrà, che a passarvi sopra il giallo, che sia della giusta oscurità, di cui si pensa che debba essere questo tono; perchè il giallo per il suo proprio lume, che porta con sè stesso, essendo mischiato col nero produrrà un grigio di forza, che non s'avrebbe senza questa pratica.

5. Per la stessa ragione detta avanti, che non abbiamo vere tenebre in pittura, ne abbiamo anche meno nel pastello, il quale è tutto composto di polveri, e di piccoli corpi separati, che per loro natura sono più atti a ricevere il lume, e nel tempo stesso per la loro elevazione anche le ombre. In conseguenza formano anche più di tono grigio, che le altre pitture, le quali sono fatte con cose umide, che si comprimono, e si attaccano l'una all'altra; e per questa ragione, che non sono tanto distaccate, e non formano sì grande quantità di globi, e forme particolari, le pitture non ne riceveranno tanti piccoli lumi, e piccole ombre, che le facciano parer grige. Quindi è dunque, che nel pastello bisogna servirsi di tinte, e colori molto più vivi, e puri, che nell'olio; poichè, come ho detto, esse portano il loro grigio con sè per le loro forme naturali. Per questo se si vuol fare un giallo scuro, bisognerà aggiugnervi un poco di rossiccio, per evitare che per cagione del grigio il giallo non divenga uno sporco verdiccio; siccome nel rosso bisognerà mettere un poco di gialliccio negli oscuri, affinchè il grigio non lo faccia diventare violetto. L'aria, non essendo se non se una specie di perfetta mistura di luce, e di tenebre, e perciò turchiniccia, comunicherà del bigio al lavoro; e se generalmente non si preserveranno le tinte dal suo turchiniccio mediante la vivacità del giallo, e del rosso, i quadri resteranno sempre come annebbiati. Per questa ragione nel pastello bisogna caricare insensibilmente tutte le tinte, mentre in questo genere di pittura molto più può operare l'aria, che negli altri. Ma quando io dico, che bisogna caricar le tinte, intendo dire i punti del più rosso nel rosso, e del più giallo nel giallo, come dissi nel pa-

paragrafo del chiaroſcuro, che biſogna aver cura di caricare il più chiaro di ogni lume, ed il più oſcuro di ogni tenebra.

RIFLESSIONE IV.

6. Per le anzidette ragioni io conchiudo, che tutta l'arte del colorito dipenda dall' intendere perfettamente l' unione del lume colla ſua ombra. Incomincerò pertanto quì a mettere in conſiderazione la maniera, ed i mezzi, che ſi devono tenere per venire a capo di tutte le ſorti di tinte.

7. Ho detto nella ſeconda rifleſſione, che la ſeconda tinta, cioè la prima dopo la più chiara, era la vera tinta del corpo, che ſi vuol rappreſentare. Sicchè il pittore, facendo la ſua tavolozza, deve fiſſarſi, e ſcegliere ſubito il tono de' colori, che gli piacerà; e quindi regolare tutta la ſua armonia. In primo luogo deve fare la tinta del più gran chiaro, la quale gli ſervirà per regolare i più grandi oſcuri, ed i rifleſſi. Dopo di queſto deve comporſi i differenti toni, che crederà eſſere neceſſarj nell' oggetto, che vuol dipingere. Per eſempio, tutti i volti, e corpi hanno delle varietà di colore, e di tinte per la natura del ſito: come ſarebbe a dire, le labbra, le guance, le giunture, le eſtremità, ed alcune altre parti, che ſono roſſiccie: le vene, e i luoghi molto umidi ſaranno turchinicci. Finalmente vi ſono delle grandi differenze nelle tinte delle parti del corpo umano: ciò non oſtante dipingendole, biſogna aver ſempre cura di dare a tutte queſte il tono generale, che ſarà quello della ſeconda tinta, la quale figura la pelle, che copre tutte le differenti tinte: in conſeguenza, ſe queſta pelle è figurata bianca, il violetto, il turchiniccio, ed il verdiccio ſaranno più puri; poichè la pelle bianca non corrompe le loro tinte, come farà una pelle gialla, la quale toglierà al violetto tutto il ſuo brillante, e lo farà diventare quaſi grigio; il turchiniccio diventerà verdiccio, il verdiccio di color d'ulivo; ed al roſſo farà prendere il colore di mattone, ec.

8. Oltre di ciò vi è una oſſervazione da fare, ed è, che in tutte le differenti tinte generali vi ſono due differenti caratteri di pelle, cioè la fina, e la groſſa. Queſta in qualſivoglia tinta ſarà ſempre meno variata, che la pelle fina della ſteſſa tinta; perocchè tutte queſte varietà di colorito differente nella ſteſſa perſo-

ſona dipendono dalle coſe, che ſono ſotto la pelle; di modo che quanto più eſſa ſarà fina, più le dette coſe ſaranno viſibili. Così dico, che la prima, e la più chiara tinta non è il vero tono della pelle; ma che deve ſempre eſſere un poco più tinta di gialliccio, del quale è compoſto il corpo, che la illumina. La ſeconda è la vera tinta generale del corpo. La terza non deve quaſi ſervire ſe non che per riſcaldare qualche volta le mezze tinte, quando ſi vogliono impiegare verſo i rifleſſi.

9. Dopo di ciò ſi deve fare una prima tinta di roſſo quaſi tanto chiara come la prima tinta di carne, nella quale ſi metterà parimente un poco del tono gialliccio, come ſi è meſſo nella prima delle prime. Indi ſi farà un ſecondo roſſo in armonia colla ſeconda delle prime, per le regole dette quì ſopra; cioè, ſe la pelle ſarà fina, ſi metterà meno in armonia colla tinta della pelle, che ſe la pelle foſſe groſſa. Si farà ſimilmente una terza tinta roſſa, che ſervirà per le labbra, o per miſchiare.

10. Di poi ſi farà la prima mezza tinta, o per meglio dire, quella de' toni verdicci, che ſarà ugualmente chiara, e meſſa in armonia colla prima delle prime; perchè queſta, come tutte le prime, non ſerve che per eſprimere le varietà de' toni nel gran lume. La ſeconda mezza tinta deve eſſere regolata ſecondo la ſeconda delle prime, colla regola, che ho detto nell'oſſervazione della ſpecie di pelle groſſa, o fina. La terza, che ſarà la vera tinta delle grandi maſſe d'ombra, deve anche regolarſi ſecondo la pelle; ma deve eſſere più tenebroſa, che la ſeconda mezza tinta; per la ragione, che queſta mezza tinta deve ſervire per le ombre, le quali non ricevono rifleſſi, che le riſcaldino: e ſiccome le tenebre diſtruggono la bellezza, e forza del tono, o della tinta; perciò eſſa deve eſſere più grigia della ſeconda, che riceve più lume. Dopo ſe ne farà un' altra ancora più ombroſa; ma che non s'impiega ſe non che alle grandi forze, le quali non ſono traſparenti, ma ſi avvicinano alle tenebre del nero; eccettuando la ragione dell' aria, che ho detta nel paragrafo dell' armonia, e del colorito. Poi ſi fanno le tinte brune oſcure, le quali ſervono per le ombre, e colpi di forza traſparenti, e per miſchiare qualche volta colle mezze tinte.

11. Nei rifleſſi la prima deve regolarſi ſecondo la tinta della pelle; cioè nel giallo, e nel roſſo, per cagione, che eſſa deve fare la ſteſſa coſa nelle ombre, come la ſeconda tinta delle

le prime fa nei chiari, vale a dire, che essa deve regolare l'armonia delle ombre. Per farla in quest' accordo colla seconda tinta, bisogna considerare, che se la tinta della pelle è gialliccia devesi mettere molto più di giallo, che di rosso. Non vi si mette mai il bianco, perchè il bianco è lume; e in tutte le ombre bisogna guardarsi dal mettervene, perchè ciò renderebbe l'opera grigia, e guasterebbe tutto. Ma si potrà comporre questa prima tinta con terra gialla chiara, e terra rossa, che comporranno non ostante una tinta chiariccia. Se la carnagione è molto bianca, potrà usarsi del giallo di Napoli, e del cinabro: allora però bisognerà farne due, cioè una di giallo di Napoli, e cinabro; e l'altra di terra gialla chiara, e cinabro. Dopo si farà un' altra tinta per individuare i luoghi rossi, la quale si giudicherà più, o meno rossa, o gialliccia, secondo la seconda tinta dei rossi, e che si comporrà di terre bruciate, e lacca. Se la persona fosse estremamente bianca, si potrà mettere nel principio del rosso d'Inghilterra, e terminando, della lacca; perchè come ho detto quì sopra, che la pelle bianca lascia tutte le tinte più pure, per conseguenza il suo rosso deve essere più puro rosso, che non sarà il rosso della pelle bruna, o gialliccia.

12. Dopo di ciò si principierà a fare le terze ultime tinte appartenenti alle tenebre; cioè la prima in armonia della pelle: per esempio, se il colore della pelle è composto di uguale porzione di rosso, e di giallo, bisogna comporre questa tinta parimente di rosso, e di giallo in porzione uguale. Io intendo per rosso il rosso puro, che negli oscuri non è che la lacca, perchè la terra rossa, e il giallo bruciato portano il giallo con sè. Poi vi si aggiungerà del nero, che è la tenebra, fino al grado, che si vuole, come si è fatto col lume. Bisogna però alle regole, che ho dette quì, unire quelle, che io ho dette nel paragrafo dell' armonia.

13. In appresso si dovrà fare una tinta di rosso, e di tenebre solamente, nel grado che si vorrà, per servirsene a darè la più gran forza nei luoghi rossi, o sanguigni. Si faccia finalmente l'ultima tinta della tavolozza, la quale devesi regolare secondo la prima. Dopo si faranno due tinte di bianco, e di nero: una più chiara, l'altra più oscura; e queste serviranno per il turchiniccio; perchè di questo tono non se ne fa nelle regole della tavolozza, poichè ve n'è molto poco. Se ne fanno ugual-

ugualmente due, uno chiaro, ed uno oſcuro, di toni violetti, che ſi mettono parimente ai lati, come i grigi, per miſchiarli ſecondo i loro gradi di oſcurità con i loro conſimili di forza nell' ordine della tavolozza. Se ne fa ancora qualche volta di giallo, e bianco puro, per ſervirſene nella ſteſſa maniera. Oſſervandoſi queſte regole, che do quì, unite a quello, che ho detto nel paragrafo dell' armonia, non potrà mancare il pittore di un buon colorito; poichè tutto dipende dall' armonia.

RIFLESSIONE V.

Per accomodare i colori dei panneggi a tutte ſorti di toni di carnagioni.

14. Io ho detto molto chiaramente nel paragrafo dell' armonia per le diſpoſizioni dei colori, che avvertivo ai pittori, di cominciare ſempre a diſporre le parti principali della loro opera, per non cadere in errori; e affinchè i miei ſcritti non ſiano più nocevoli, che vantaggioſi agli ſtudenti. Così dunque, per dipingere il ritratto, è incontraſtabile, che la teſta, e le carni ſono le coſe principali: onde biſognerà incominciare a diſporle le prime, ed oſſervare allora qual colore le domini. Se la carne foſſe eſtremamente bianca, e vi foſſe poca tinta, converrebbe neceſſariamente ſervirſi di queſta carne per la parte del bianco: e come diſſi nel citato paragrafo dell'armonia, che ci ha da eſſere porzione uguale dei cinque colori, ſi deve allora ſcegliere una parte, o ſito per il luogo, il più oſcuro, che ſi vuol fare nel quadro: dopo di queſto ſi deve penſare d'impiegare tutti gli altri colori nel modo, che io ſpiego nello ſteſſo paragrafo dell' armonia, e in quelli della compoſizione, e del chiaroſcuro; vale a dire, che i lumi devono eſſere tenuti inſieme verſo il mezzo del quadro. Se le carni ſono bianche, come ho detto pocanzi, ſi devono mettere i colori più chiari vicino alla carne, ed anche ai lati delle più grandi maſſe di queſta carne, per avere l'effetto della forma tonda, che io raccomando nel paragrafo della compoſizione. Biſogna anche oſſervare, che gli ſteſſi colori chiari devono eſſere impiegati nelle più grandi maſſe; poichè altrimenti eſſe non comparirebbero più, eſſendo tutte ſeparate in piccole porzioni, e ſi confonderebbero per la di-

diſtanza della viſta. Ora dunque io ho detto, che biſogna in primo luogo, per fare un buon ritratto, aver riguardo all' economia del chiaroſcuro, ed in queſto ſi oſſervino le ſeguenti regole.

15. Prima conviene oſſervare, che ſe la perſona, che ſi vuol dipingere, è grazioſa, o deve eſſerla, o vuol eſſerla, ſi deve procurare di evitare le grandi maſſe d'ombra. Ciò ſi fa mettendoſi più che ſi può ſotto del lume; che così le ombre reſteranno naſcoſte alla viſta. In ſecondo luogo biſogna mettere la teſta bene in mezzo della tela, per conſervare la maſſa del chiaroſcuro in queſto luogo; eccettuato che vi foſſero delle mani dall' altra parte, le quali per la bellezza, e chiarezza poteſſero bilanciare la teſta. Di poi biſogna oſſervare, che non ſi avvicinino troppo degli oſcuri ai lati delle maſſe chiare; perchè ſi farebbero ſempre delle macchie vedendo il quadro da lontano. Le vere, e morbide oppoſizioni del chiaroſcuro non dovrebbero mai paſſare un grado; cioè, che ſe vi foſſe un panneggio bianco, biſognerebbe, ſpartendo tutti i gradi fino al nero in cinque, non opporgli che il terzo, come queſto al nero medeſimo, e tutti in proporzione; perchè in queſto modo ſi acquiſterà un' armonia dolce, che altrimenti ſembrerà ſempre rozza.

16. Biſognerà quindi diſporre i colori ſecondo il loro valore colle regole date anche nel paragrafo dell' armonia; vale a dire, che ſiccome ho detto che biſogna mettere il lume più che ſia poſſibile in mezzo del ritratto; ſimilmente biſognerà oſſervare, che facendo un panneggio giallo, roſſo, o nerancio, ſi metta nel luogo più ſchiarito. I colori brillanti non ſi devono mettere all' orlo del quadro. Si oſſervi eziandio, che il colore che potrà impiegarſi meno nel tutto, ed altre tinte rotte, pure ſi devono impiegare in qualche luogo del quadro. Per eſempio: ſi vede ordinariamente, che i pittori hanno fatto volentieri alcuni panneggi roſſi, o di color di roſa; e che hanno impiegato del verdiccio ſia nel fondo, o nelle mezze tinte della carne; perchè, come ho detto, il roſſo, e il verde vanno bene inſieme, per la ragione, che il verde è compoſto di due, giallo, e turchino, ed il terzo per queſto porta un' armonia. Del medeſimo modo biſogna regolarſi eſſendo obligati a qualche panneggio, quale ſarebbe il mantello turchino alle perſone reali, o altri abiti, che gli amatori ordinano talvolta eſpreſſamente: ſe queſto panneggio, io dico, è turchino, biſogna procurare di far vedere l'e-

l'equivalente di rosso, e giallo; ma se fosse d'un turchino scuro, come sarebbe il velluto, non si avrà bisogno di opporgli l'equivalente di rosso, e di giallo; poichè il turchino, come si è detto nel paragrafo dell' armonia, e del colorito, non è che quasi una tenebra perfetta, o almeno colore tenebroso: onde si potrà dividere la bilancia dei colori, opponendo al turchino scuro altri colori molto chiari; aumentandoli per mezzo del bianco, come il turchino lo è di sua natura per le tenebre: e in questo modo si potrà giudicare di tutti i colori molto ombrosi.

17. Similmente i colori molto chiari hanno la stessa natura. Vi si potrà bilanciare altrettanto di tenebre, quanto vi è di lume. Quando io parlo della bilancia, o equilibrio dei colori, io non intendo altra cosa, se non che di parlare dei colori nel loro vero grado, che si deve giudicare in considerazione dell' uno coll' altro; cioè che sia dello stesso chiaro, o oscuro. Tutti i colori devono considerarsi come tinte di mezzo fra il lume, e le tenebre secondo il loro grado, e qualità. Quando sono in questo grado, sono colori perfetti; ma se pendono da una parte, o dall' altra, divengono o lume, o tenebre; e allora se ne potrà adoprare uno più chiaro, o uno più scuro per avere l'effetto del chiaroscuro nell' opera.

18. Non tutte le cose devono imbarazzare lo spirito del pittore avanti di avere esaminato il tono della carne della persona, che deve dipingere; ma dopo di ciò deve aver cura delle cose che non può cambiare, e delle quali non è arbitro; come sarebbero i capelli neri, o impolverati, le perrucche, gli abiti del colore, che l'amatore vuole espressamente.

19. Quando dunque si sarà dipinta la testa dal naturale, si faccia uno schizzo, e si osservi in primo luogo il tono della carne nello stesso modo, che ho detto quì sopra. Dei panneggi, si osservi se siano rossi, o color di rosa, o giallo, o nerancio, o olivastro; e secondo il tono, che hanno, si regolerà tutta l'armonia del quadro; perchè sarebbe male di fare ad un bianco cenerino un fondo, ed armonia generale molto calda, e gialla; poichè ciò farebbe comparire la carne di gesso: nella stessa maniera, che farebbe a un viso giallo un' armonia, che tirasse al rosso; perchè ciò lo farebbe comparire verde; così del rosso, o turchino, ec.

20. Se nella persona vi è qualche mancanza di tinta, come sa-

ſarebbe ſe foſſe troppo pallida, biſognerà farle del giallo vicino alla carne, e tenere il giallo verdiccio; perchè ciò farà comparire la carne più roſſiccia. Si potrà ancora procurare di far mettere nella carne dei rifleſſi di qualche coſa roſſa, che correggeranno la mancanza della natura: ma badiſi bene di non farne troppo; perchè allora l'occhio ſarebbe attirato da queſto colore, che farebbe comparire la carne anche più pallida.

21. Se poi la perſona foſſe troppo roſſa, procuriſi di fare vicino alla carne qualche roſſo più violento, e in maggior porzione, che non è la carne roſſa; perchè così correggeraſſi la natura. L'occhio reſta ſempre ferito dalla parte più grande, come ho detto nel paragrafo della grazia, parlando d'un mazzetto di fiori. Io intendo però, che ſi debbano oſſervare per lo ſteſſo roſſo le ragioni, che porterò nella ſeſta rifleſſione. Il bianco va molto bene con ſomiglianti carnagioni; perchè eſſendo un poco oſcure, il bianco rallegra il roſſo; e i rifleſſi correggono le troppe tinte. Ma biſogna laſciare del paſſaggio tra l'uno, e l'altro; perchè ſenza queſto, col bianco troppo vicino ſi farà comparire la pelle anche più oſcura; ma biſognerà impiegarlo dalla parte ombroſa, per approfittarſi dei rifleſſi, che eſſa apporterà alla carne. Il reſto credo d'averlo detto nella rifleſſione precedente.

22. Se la carne foſſe gialla, biſognerebbe opporle il verde rallegrato con un poco di roſſo, come ho detto della pallida; e farvi qualche panneggio un poco ombroſo, per far comparire bianca la carne. Lo ſteſſo metodo ſi praticherà per tutte le altre tinte di carne. I fondi devono principalmente regolarſi ſecondo la carne, e l'armonia della più gran parte de' colori; come per eſempio, ſe la carne ha biſogno del roſſo, tengaſi il fondo verdiccio: e così di tutte le tinte a norma delle regole precedenti. Il reſto del ritratto deve regolarſi ſecondo le regole del chiaroſcuro unitamente alle ſudette.

RIFLESSIONE VI.

Nella quale ſi tratta di tutti i colori, e tinte per parlare de' loro gradi, e con quali colori biſogni accompagnarli, dal bianco fino al nero.

23. Il color bianco per eſſer perfetto lume non s'impiega che molto poco. Eſſo fa brillare troppo ugualmente tutte le ſue

pieghe; e non si deve adoprare che colla riflessione del chiaroscuro. Questa si è, che vi sono cinque gradi dal bianco fino al nero; e siccome in un' opera perfetta vi debbono essere tutti cinque; così per dar luogo agli altri, non bisogna mettere di alcuno più che una quinta parte. Può bensì venire impiegato più vantaggiosamente nelle parti, dove si vuole, che brilli il nudo; ma si faccia vedere senza essere sfacciato, e il più vicino alla carne; perchè esso renderà la carne più viva di colore, non essendo altro il bianco che un grigio schiarito. Nella pittura non abbiamo alcun bianco, che sia del tono del vero lume, per la ragione, come ho detto nel paragrafo dell' armonia, che il corpo, che schiarisce tutte le cose, è gialliccio, e il nostro bianco non lo è; perciò bisogna accompagnarlo cogli altri colori.

24. Il giallo è il colore direttamente del secondo grado. Avendo detto nello stesso paragrafo, che esso non si sporca mai col bianco, incomincerò a parlare del giallo intieramente chiaro, e puro. A questo colore bisogna assolutamente opporre il rosso, e il turchino, a motivo che pel suo proprio chiaroscuro non porta quasi niente di colore, e resterebbe senza vigore, e grazia: onde si consideri come se fosse quasi un lume. Il violetto gli si accorda meglio di tutti gli altri colori; ma siccome questo è un colore un poco malinconico, e ombroso, nei soggetti gradevoli sarà meglio servirsi del colore di lacca. Allora però bisognerà fare il giallo un poco verdiccio, o molto chiaro; badando che quanto si leva di turchino al violetto, tanto se ne deve mettere al giallo.

25. Si osservi con tutto ciò, che tutte le armonie si rendono più gradevoli quando i colori sono variati di gradi; come sarebbe a dire, con un giallo molto chiaro, un violetto, o lacca molto ombrosa alla differenza di due gradi: similmente a un violetto, o color di rosa, un giallo, o un verdiccio più ombroso. Una tal regola vale per tutti i colori; perchè come uno stesso lume non produce per tutto un buon effetto, così i panneggi dello stesso grado non produrranno variazione gradevole.

26. Il rosso è il colore del terzo grado, e il più difficile a esser ben trattato, poichè non ha niente di aereo. Ne' soggetti gradevoli bisogna evitare di lasciarlo intiero. Converrà mortificarlo col bianco; e ne' soggetti gravi sarà bene di tenerlo un poco al tono di lacca, e d'ombra.

27.

27. Il rosso gialliccio è quasi sempre troppo vivo; non essendovi colore, che lo possa bilanciare. Perciò bisogna impiegarlo molto poco, se non è interrotto dal chiaro, o dallo scuro: i chiari lo fanno molto gradevole. In generale il rosso richiede il verde, perchè resta solo ai lati d'un colore mischiato. Porta volentieri il bianco piuttosto che il nero, il quale fa sembrare grigio. Credo superfluo di dire, che si può fare un verde gialliccio col colore di lacca, o violetto; avendo già detto innanzi, che il giallo verdiccio va bene colla lacca.

28. Il turchino è il colore di sua natura più ombroso. Perciò sarà bene mettervi accanto del giallo, e del rosso, per la ragione, che due essendo mescolati perderanno un poco della loro forza, e il giallo distruggerà il rosso. A tal effetto gioverà porre ai lati del turchino un poco di rosso puro con molto giallo rossiccio, come color d'oro, per riscaldare la freddezza del turchino. Col turchino bisogna sempre mettere dei colori di forza per far bene.

29. Il turchino chiaro non si deve troppo impiegare, a motivo che diviene color d'aria; e per farlo avanzare, bisogna necessariamente farlo oscuro, e velato, e tenerlo sempre molto bello nel chiaro, come ancora sporcarlo bene negli oscuri per unirlo colle altre tinte.

30. Il nerancio si deve trattare come un colore composto di rosso, e di giallo: per conseguenza gli si può accompagnare del turchino: se è molto rossiccio, si farà il turchino verdiccio; se è molto gialliccio, vi si metterà un turchino paonazzino.

31. Il violetto è composto di rosso, e di turchino. Si accompagni col giallo.

32. Il verde è composto di turchino, e di giallo. Se gli metta accanto il rosso.

33. L'ulivo è un verde gialliccio. Se gli aggiunga un rosso violetto.

34. Il bruno è una specie di rosso ombroso, e senza lume. Si deve trattare nella maniera, che ho detta del nerancio: e così si deve fare di tutti gli altri colori. Tutti vanno bene col bianco, perchè questo non ha colore alcuno.

35. Il nero non ha colore: nè pare; ma è difficile averlo perfetto. Per spingerlo all' ultima forza bisognerà sempre mettervi qualche bruno oscuro, con cui levargli il grigio, che gli dà il lume, come ho detto nella seconda riflessione.

FRAMMENTO
D'UN DISCORSO
SOPRA I MEZZI
PER FAR FIORIRE LE BELLE ARTI
NELLA SPAGNA.

1. PRima di proporre i mezzi idonei per far fiorire le belle arti nella Spagna, si deve esaminare, se il genio, e il carattere di questa nazione sia a proposito per tal fine; poichè non v'è dubbio, che l'indole delle nazioni renda proprie più le une, che le altre alla cultura di alcune arti, e scienze. Questo genio nazionale non è sempre costante, ma è dipendente in parte dalla natura, e in parte da' costumi; e queste due cause hanno tanta influenza fra di loro, che appena si può distinguere a quale di esse appartengano molti effetti. Sappiamo per esperienza, che il clima fa gli uomini differenti tra loro; ma è altresì certo, che i costumi, e l'educazione rendono utili, o inutili gli effetti della natura. Converrà dunque esaminare questi due principj per conoscere l'influenza, che possono avere nell' avanzamento delle belle arti nella Spagna.

2. Questo regno gode generalmente un' aria molto pura, ed elastica, la quale dà molto movimento agli umori, e irrita facilmente il sistema nervoso. La secchezza, e l'aridità della terra contribuisce anche a questo effetto; e questa grande sensibilità di fibra deve produrre talenti di molto acume, e di penetrazione, capaci di apprendere qualunque cosa, semprechè si voglian prendere la pena di studiarla. Talvolta questa sensibilità degli Spagnuoli è eccessiva per la cultura delle belle arti, le quali richieggono un sistema nervoso piuttosto moderato, che viene prodotto naturalmente da un clima medio tra il calore, e il freddo, e tra l'umido, e il secco, com' è quello della Grecia.

3. Gli uomini più a proposito per far progressi nelle arti sono quelli, che con più facilità distinguono la bellezza: nè ciò si conseguisce senza avere i sensi molto delicati, e una mente aperta; poichè la bellezza è *una proprietà delle cose, che per mezzo de' sensi dà all' intendimento un' idea chiara delle sue buone, e gradevoli*

voli qualità. Chi non ha delicatezza di ſenſi non potrà ricever dagli oggetti queſta impreſſione, nè la ſua ragione accudirà sì preſto, come biſogna, per comunicare all'anima il diletto della bellezza; eſſendo queſto talvolta l'unico caſo, in cui l'anima, e i ſenſi godono ugualmente. Chi ha letta bene la ſtoria, ſaprà a quale eccеſſo traſportava i Greci il piacere del bello. I noſtri ſenſi ſono sì flaccidi, che nemmeno arriviamo a concepire, in che conſiſteſſe l'entuſiaſmo di quella nazione per le arti. Ma ritornando al mio propoſito, dico, che ſebbene la nazione ſpagnuola non ſia così propria come la greca per promuovere le arti, ha però le qualità neceſſarie più di qualunque altra per fare maggior progreſſo in quelle, ſemprechè ſi correggano gl'inconvenienti de' coſtumi, che ſi oppongono alla buona diſpoſizione del fiſico. Eſaminiamoli ſucceſſivamente.

4. Le nazioni, come gli uomini in particolare, operano ſecondo le loro neceſſità, ſieno naturali, o accidentali, provenienti da cauſe eſtranee. Quando queſte neceſſità durano molto tempo, i rimedj, che vi ſi applicano, durano nello ſteſſo modo, e ſi fanno coſtumi. Queſti tiranneggiano i ſenſi, e la ragione di coloro, che dalla cuna vi ſi ſono abituati; qualora per qualche sforzo della ragione, o per altro forte motivo non gli abbandonino. I primi abitanti della Spagna erano barbari, e barbari doveano eſſere i loro coſtumi. I Romani, che la conquiſtarono, v'introduſſero qualche cultura (a); ma il loro principale ſtudio fu di ſcavare oro, argento, minio (b), e altri metalli dalle ſue miniere. I Vandali, e i Goti ſoggiogando queſto regno v'introduſſero la loro propria barbarie. Finalmente vennero i Mori a compire di ruinare le poche reliquie di cultura, che avean potuto laſciarvi i Romani. Quando dopo tante guerre ne furono finalmente diſcacciati que' barbari, ſi riſvegliarono i talenti, e ſi applicarono con calore, e con impegno alle belle lettere; ma niun progreſſo poterono fare nelle arti, mancando loro ogni idea della bellezza; tanto più che le guerre perpetue, e le conſeguenti neceſſità avean fiſſata l'attenzione, e l'onore degli Spagnuoli nelle armi, e nelle ricchezze. Da ciò ſeguì neceſſariamente, che quella poca magnificenza, che i re, e i grandi volevano impiegare ne' tempj, e ne' palazzi, fu eſeguita

(a) Prima dei Romani vi furono i Fenicj, e i Cartagineſi, che cominciarono a renderli colti in molte parti. FEA.

(b) Per *minio* intendevano gli antichi il *cinabro*. AZARA.

ta da gente ignorante, e disprezzata; e mancando inoltre esempi di buon gusto, si diedero ad imitare il gotico, e il moresco. Quelli, che ordinavano tali opere, erano anche più ignoranti degli artefici; poichè erano per lo più genti avvezze alle armi, e allo studio della giurisprudenza, o della teologia, sprezzatori d' ogni buon gusto, e barbari nelle arti.

5. Comparve gloriosa la Spagna sotto Ferdinando il Cattolico; ma distratto quel gran re da altre cure di guerre, e di politica, poco fece per promuovere le belle arti. Nel suo tempo aprirono le Indie i loro nuovi tesori, e quelle ricchezze vi richiamarono l'attenzione di tutti gli Spagnuoli. Nuovi regni, nuove fortune, nuove speranze agitarono le menti; e tutto quello, che non era oro, non meritava stima.

6. Carlo V. occupò la nazione in nuove guerre; e il di lei valore, e le sue imprese la inebriarono della gloria militare, nutrendo quella ferocità propria della guerra, ch'è sì contraria alla calma, e alla mansuetudine, che richieggono le arti. Filippo II. di carattere opposto a quello di suo padre, si dichiarò amatore di esse. Intraprese l'opera magnifica dell' Escuriale, e premiò generosamente gli artisti, ma non avendo mutato i costumi della nazione, nè la costituzione dello stato, l'amore per le arti restò concentrato nella sua persona senza comunicarsi alla nobiltà, la quale continuò a pensar come prima alle armi, e alle ricchezze. Piantò anche l'Escuriale in un deserto, e non potè perciò venire osservato, che da pochi; e finalmente ebbe la disgrazia, che quando gli Spagnuoli incominciarono a coltivar le arti, dovendo andare a ritrovarle, e ad apprenderle dall'Italia, erano già incominciate in quel paese a decadere dal buon gusto; e perciò gli Spagnuoli, che le trassero a questi regni, vi trasportarono un gusto viziato.

7. S'incominciò non ostante a coltivare il disegno; e in Siviglia si formò una scuola di pittura, senza esser promossa, nè favorita dal governo, ma unicamente pel commercio, e per l'opulenza, in cui era allora quella città, che dava occasione agl' ingegni d'occuparsi, e di avanzarsi. Questi pittori sivigliani non videro però, nè studiarono gli esemplari degli antichi Greci, nè conobbero la bellezza; onde furono puri imitatori della natura, senza saper nemmeno scegliere il suo bello. Nondimeno credettero d'aver toccato l'apice della perfezione, perchè pos-

possedevano la parte più necessaria dell'arte; ma erano ben lontani dalla più nobile. S'impegnarono a seguire la verità senza curarsi della bellezza, e nemmeno conobbero la superiorità della scuola italiana d'allora, la quale di nuovo era quasi risuscitata per mezzo de' Caracci, quando l'Italia riposò un poco dall' infelice stato, in cui l'aveano tormentata le guerre di Carlo V., e di Francesco I.

8. Filippo V. onorò moltissimo la pittura nella persona di Diego Velasquez; ma non prese il buon cammino per perfezionarla, poichè sebben facesse modellare in Roma alcune delle migliori statue antiche, le si andarono a seppellire nel palazzo di Madrid, dove niuno seppe, nè potè approfittarsene (a). Carlo II. pensò far grandi pitture nell' Escuriale, e a Madrid; ma siccome niuno de' suoi vassalli sapeva il maneggio del fresco, che era loro ignoto sì per mancanza d'occasione, sì per essersi attenuti al semplice studio dell'imitazione, si vide obligato quel monarca a trarre dall' Italia Luca Giordano. La fortuna, l'applauso, e la facilità nel dipingere di quel famoso Napoletano mosse molti Spagnuoli ad imitarlo: ma siccome l'abilità del Giordano proveniva dalla pratica, acquistata coll' imitare i maestri di tutte le migliori scuole italiane, non poterono gli Spagnuoli, privi di quel mezzo, conseguire il loro intento; e il peggio fu, che cercando seguire il Giordano, si partirono dalla imitazione della verità, che avean seguita fin allora, senza acquistare la parte del gusto della bellezza, che si conservava in Italia.

9. Da allora in poi niente altro si è fatto, che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento, e quasi si può dire essersi fatto nella Spagna, come se in un paese d'infermi si mettessero guardie per non lasciar entrare alcun medico di fuori.

10. Io ho scorsa rapidamente la storia della pittura nella Spagna, senza toccar le altre arti, perchè questa deve esser la maestra del buon gusto. Dell'architettura dico soltanto, che vi è stata quasi obliata fino a' nostri giorni, in cui la coltivano con buone massime alcuni professori (b). Appena s'incominciò a uscire dal goti-

ci-

(a) Il Velasquez fu mandato a posta a Roma per acquistar gessi delle statue antiche; come ne ebbe molti portati in Spagna, ove pochi peraltro se ne sono conservati, e sono perite anche tutte le forme. Fea.

(b) Il sig. Francesco Milizia nella edizione fatta in Parma nell' anno 1781. delle sue *Memorie per le vite degli architetti*, ha aggiunte le notizie di molti architetti spagnuoli dei due secoli scorsi; alcuni de' quali furono di maggior merito, ed hanno fabricato con delle buone regole. Intorno ai pittori della stessa nazione si veda una lettera del sig. Francesco Preziado, pittore di merito, fra le pittoriche raccolte da

cifmo quando fi edificò l'Efcuriale, opera immenfa, e folida, fatta con buoni principj di fabricare, ma fenza niuna idea di vera bellezza, nè di eleganza. E' un ritratto del carattere del principe, che la fece coftruire. Malgrado la moltitudine degli artifti impiegati in quefta grand' opera, fi eftefero poco le arti nel generale della nazione, probabilmente perchè continuarono le tefte a credere, che il grande, e il bello confifta nel ricco; e da tale ignoranza vediamo prodotta quella moftruofa magnificenza di altari di legno dorato, il di cui ufo cancellò ogni idea di bellezza nelle forme, richiamando tutta l'attenzione alla ricchezza della materia. Quefta infelice maffima traffe feco l'altra di far le ftatue di legno dipinte, e dorate; con che fi avvilì la fcultura; poichè in quefta guifa non è la forma delle ftatue, che dà l'idea del loro merito, ma i colori, e la ricchezza. Una nazione, che abbia fempre avanti gli occhi tali oggetti, è impoffibile, che poffa acquiftare buon gufto; perchè quefto non fi forma che per mezzo dell' abito, che prendono i fenfi nel vedere cofe perfette; e quando non fieno tali, fieno almeno femplici, e contenenti il mero neceffario, poichè febbene pajano ruftiche, e povere, fempre faranno più vicine alla bellezza, che quelle ripiene di fuperfluità irragionevoli; e i fenfi, e la ragione avran meno fatica a diftinguere la bellezza nuda, che fepolta in un ammaffo d'inutilità. Se per ifcoprire il bello s'incontrano quefte difficoltà, molto maggiori fe ne avranno pel fublime, che è il modo di dare idea chiara, e concifa di un oggetto grande, congiungendo rapidamente, e con femplicità gli eftremi del principio, e del fine, comprendendo molto nel meno poffibile.

11. Dopo d'aver vedute le difficoltà, che la natura, e i coftumi oppongono al progreffo delle belle arti in Spagna, bifogna trovare i rimedj; e perciò gioverà riandare un poco le ragioni, e gli accidenti, per mezzo de' quali han fiorito in altre nazioni.

12. Il potere, e le facoltà dell' uomo, come animal ragionevole, fono grandiffime; ma egli non le mette ordinariamente in pratica fe non quando è incitato dalla neceffità. Quefta è di due fpecie: affoluta, e d'opinione. Le belle arti non hanno al-

monfig. Bottari *Tom. VI. n. 50. pag. 308. feg.* Non parlo dell' opera del fig. di Cumberland, nominata nel fine della vita di Mengs dal fig. cav. d'Azara; nè della differtazione publicata l'anno fcorfo 17 6. a Madrid in lingua fpagnuola dal fig. Ifidoro Bojarte fugli antichi monumenti di pittura, fcultura, e d'architettura, che fi trovano in Barcellona, perchè non ne ho altra notizia fe non dai Giornali. Si veda anche appreffo una lettera di Winkelmann in data dei 16. decembre 1761. FEA.

alcuna relazione colla prima, sono figlie della seconda. Dove è potere facilmente nasce la volontà, ed essendo l'uomo pel suo talento, e per la sua conformazione capace di comprendere, e d'imitare qualunque proprietà, e qualità esteriore delle cose, viene ad essere la imitazione naturale all'uomo, e da essa nascono le belle arti. Taluno potrebbe obiettare, che l'architettura è figlia della necessità; ma egli la confonderebbe coll'arte di fabricare, la quale non è suscettibile di bellezza, nè può esser direttrice delle altre arti, com'è l'architettura.

13. Comunemente si crede, che nell'oriente cominciassero gli uomini a fare immagini, e simulacri pel culto religioso; ma quelle nazioni non innalzarono le arti fin al punto da meritare il nome di belle, perchè si contentavano del solo significato della cosa: onde una immagine valeva lo stesso che un nome, o un geroglifico, senza considerare nè la perfezione, nè la bellezza; e così componevano certe figure mostruose, per significare diverse proprietà immaginarie, o per fare i loro dei sì spaventosi, e orribili, come la loro superstizione li concepiva. Poco più innanzi passarono gli Egizj. I Fenicj aggiunsero qualche poco più di finezza nel lavoro, perchè richiedeva così il loro commercio, e lavorarono più metalli, che pietre. Eglino, per quello ch'io credo, sparsero le arti per tutte le coste dell'Asia, dell'Africa, e dell'Europa, ma sempre in quello stato di rustichezza, e di barbarie, in cui si mantennero finchè non furono coltivate da'Greci.

14. Esaminando perchè le arti non facessero gran progresso tra i loro primi inventori, non ostante che sia così facile aggiungere all'inventato, io credo, che la cagione sia stata, che le idee degli uomini vanno sempre in progressione seguita; e per conseguenza se il principio è cattivo, il fine deve essere pessimo; perlochè le belle arti fra quelle nazioni, che le incominciarono male, dovettero sempre peggiorare, come i frutti d'albero guasto cadono prima di maturarsi. All'incominciar male potè contribuire la bruttezza delle genti, l'ignoranza della bellezza, e la disistima, che si avea per gli artisti, i quali in oltre non avean l'arbitrio di allontanarsi dalla forma degl'idoli, che aveano prescritta i sacerdoti, contenti, come ho detto, del solo significato; e quando volevano fare qualche cosa di particolare aumentavano la materia, e non le forme, facendo figure straordinarie, e gi-

gantesche. I Fenicj dall' altra parte non pensavano che al loro commercio; ed era perciò ben naturale, che mettessero i loro artisti nella classe degli artigiani, che servivano a un ramo del loro traffico.

15. Quando finalmente principiarono i Greci a comporre una nazione culta, e a fiorire particolarmente gli Ateniesi; ed appresero, mediante la filosofia, a dare il vero valore alle produzioni dell' ingegno, fiorirono allora al sommo le belle arti. Tutto le favoriva in Grecia. La situazione di tante isole, che fa sì varia, e sì bella la natura, il clima temperato, la bellezza degli abitanti, i costumi, la dolce libertà, la stima grande, che si faceva della bellezza, e la sensazione, che eccitava in quelle teste sì bene organizzate, e fino la stessa povertà concorse a questa felice combinazione. Il merito apriva la strada ai maggiori onori, fino all'apoteosi: la bellezza si considerava come un dono degli dei. Gli uomini erano più valutati per quello che erano, che per quello che possedevano. E quale stimolo sopratutto non dovea essere per gli artisti il vedere, che i loro giudici erano filosofi, e che gli stessi regolatori della republica erano della propria classe degli artisti medesimi, come successe a Fidia amico di Pericle, e a Socrate scultore, e dichiarato il primo savio, e l'oracolo di tutto il mondo? (a) Sono notorie le immense ricchezze di Fidia, e i premj singolari, ch'ebbero i celebri pittori, e scultori. Ciò principalmente consisteva, che quasi tutte le opere si eseguivano a spese publiche di qualche città; onde la povertà, anzichè disturbare, giovava, perchè que' popoli non cercavano la magnificenza nel valore della materia, ma nell' arte del professore, che impiegavano.

16. Benchè la statuaria, senza dubbio la più antica delle arti (b), fosse antichissima in Grecia, restò per molto tempo in uno stile alquanto secco, nel modo come lo vediamo ne' vasi detti etruschi, i quali in vero sono della maniera greca primitiva (c), poichè

(a) Queste notizie quasi tutte sono prese dal Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 240 segg.* Non dice però questi, che Fidia sia stato regolatore della republica. Egli fu soltanto generale soprintendente di tutte le grandiose fabriche, che faceva fare Pericle, come narra Plutarco nella vita di questo famoso capitano; e noi lo notammo alla detta *Storia, Tom. II. pag. 189.* Socrate poi salì all' alto grado di riputazione accennato, dopo di avere abbandonata da lungo tempo la scultura, e aver professata unicamente la filosofia, come notammo allo stesso luogo *pag. 214. n.* A. FEA.

(b) Vedi la detta *Storia*, *Tom. I. pag. 260.* FEA.

(c) Vedi al detto *Tomo I. pag. 213., III. pag. 433. 443. 450. 490.*, ove noi abbiamo fatto vedere, che vennero molto di buon' ora gli artisti greci a migliorare le arti in Etruria, ed anche in Roma. Di Tarquinio Prisco, quintore di Roma, scrive Lucio Floro *lib. 1. cap. 5.*: *Tarquinius, postea Priscus, quamvis transma-*

chè le opere etrusche in marmo, o in alabastro volterrano sono di differente stile. In fine, gli Etruschi dovettero avere quella maniera greca, essendo colonia doppia, prima di Fenicj, e poscia di Greci, come viene comprovato da' loro monumenti; poichè fuori di qualche punto oscuro di mitologia, non contengono altro che fatti greci, particolarmente del tempo eroico (a). Questo stile non fu generale a tutta la Grecia, ma solamente dove l'introdussero gli Egizj, e i Fenicj, cioè per le costiere del mare; ma entro terra io credo, che incominciassero molto più tardi a far simulacri, nè ricevessero l'arte dagli esteri, ma che la inventassero da per loro, incominciando dalla plastica.

17. L'occasione principale della introduzione dell' arte furono le statue, che si ergevano ai vincitori ne' giuochi olimpici. Elleno facevansi a spese publiche della patria del vincitore; onde tutti i suoi compatrioti aveano interesse, che fossero fatte a dovere. Gli artisti nel ritrarre questi soggetti aveano opportunità d'esaminare i corpi meglio proporzionati, e belli; e la gloria d'immortalarsi colle loro opere, unitamente alla competenza di quelle degli altri, che si esponevano in quel celebre sito, era uno stimolo possente per gli scultori, e dava facilità ai dilettanti da giudicar meglio del loro merito per comparazione (b).

18. Questa prima imitazione della verità diede un grado di perfezione all'arte, perchè la diversità di figure, che si ritraevano,

 esi-

rinae originis, regnum ultro petens accipit ob industriam, atque elegantiam: quippe qui oriundus Corintho, graecum ingenium italicis artibus miscuisset. Meritano ora l'attenzione degli antiquarj, e degli artisti le terre cotte volsche del museo Borgiano a Velletri, alcune delle quali sono state publicate in rame colla illustrazione del ch. P. Becchetti. Essendo queste un lavoro italico diverso dall' etrusco, perchè diverso era il popolo dei Volsci, deve dar motivo di fare nuove riflessioni sulle arti dei popoli antichi d'Italia. A questo proposito dei Volsci avvertirò quì una svista presa dal Winkelmann nella *Storia delle arti del dis. Tom. I. lib. III. cap. IV. §. 3. pag. 209.*, da me allora non osservata, cioè, che i 24. trionfi ivi nominati da lui per li Volsci, vanno riferiti ai Sanniti, de' quali parla dopo, secondo lo stesso Lucio Floro *lib. 1. cap. 16.* FEA.

(a) Vedasi la *Storia delle arti del dis. Tom I. lib. III. cap. I. II.*, e *Tom. III. pag. 467.* FEA.

(b) Non tutte le statue degli atleti si facevano a spese della sua patria. La maggior parte se le facevano fare essi medesimi, o loro le facevano fare altri. Vedasi la *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 252.*, ove si numerano altri mezzi, che aveano gli artisti per esaminare la bella natura. Per le statue degli atleti ho fatto osservare nel *Tom. II. pag. 267. n.* B, che vi era una legge, la quale prescriveva, che non potessero farsi le statue maggiori della loro vera statura; e che dai sopraintendenti publici si usavano più esami, e diligenze a questo riguardo, che nell' ammettere gli stessi atleti ai giuochi. Per la qual cosa gli artisti talvolta avranno dovuto piuttosto distinguersi nel fare al naturale i loro atleti; poichè tutti non saranno stati dei più belli. I valenti avranno, oltre la bellezza, anche scelto il punto più bello, e più difficile delle azioni dell' atleta, o del giuoco, per far vedere la loro perizia; come li scelse Mirone per il suo Lada vincitore alla corsa, e per il suo Discobolo, o vincitore al disco, di cui abbiamo dimostrato noi, e non altri, che non vi ha la minima parte, come si è spacciato con mentita sfacciatissima in uno scempiato complesso di falsità, d'imposture, e di sognati plagi, essere una copia la statua in marmo posseduta dal sig. marchese Massimi alle Colonne. Vedasi *loc. cit. pag. 211. segg.*, e *Tom. III. pag. 451. seg.* FEA.

esigeva necessariamente un raziocinio, e una maniera diversa; ma la propensione di quel popolo alla bellezza gli fece osservare, che i corpi giovanili ne aveano più de' vecchi, perchè non contenevano tanti segni della umana imperfezione, e che comprendevano tutte le parti essenziali senza le minuzie, che faticano i sensi, e la riflessione, e che erano di forme più semplici, e più belle. Con questo, e colla cognizione, che aveano già acquistata dall' imitare i corpi più esercitati, conobbero quali erano le parti, che più concorrevano alla perfezione dell' uomo, e le diverse qualità, che sono caratteristiche a ciascheduno, come, per esempio, la forza, la leggerezza, il grande, il piccolo, la gioventù, la vecchiaja. Distinsero tutti questi caratteri nel modo il più semplice, e trovarono con ciò il più perfetto stile, o per meglio dire, lo stile della bellezza. Le loro deità erano tutte belle; e benchè le rappresentassero in figura umana, evitavano i segni della natura animale; e perciò non si veggono ne' loro Giovi, e Nettuni nè rughe, nè vene; non ostante che rappresentassero persone robuste, e attempate. Quando avean da fare qualche espressione alterata, e forte, non la facevano mai eccessiva, ma nel modo più semplice, e senza alterar la bellezza più di quel poco, che era necessario per contradistinguere la differenza d'un altro stato della persona, e dare un'idea chiara della passione.

19. Siccome di quante cose fa l'uomo le fa tutte con relazione a sè stesso, e niente può dilettarlo se non ha qualche rapporto alla sua specie; perciò i Greci si applicarono tanto al conoscimento della figura umana, e trovarono tutto quel, che all'uomo può parer bello: e siccome abbiamo in oltre la proprietà di paragonare tutte le cose con qualche circostanza nostra, presero dalla proporzione, dalla forma, e dal carattere dell' uomo le idee per tutto il resto, come per l'architettura, per li vasi, e per qualunque cosa, che ha forma.

20. La pittura si perfezionò quasi nel tempo stesso che la scultura, la quale sicuramente dovè incominciare dalla plastica. In quanto alla stima, che si faceva dell' una, e dell'altra, io credo, che fosse molto maggiore per la pittura, sì per li prezzi delle sue opere, che per gli onori, che si accordavano a' suoi professori (a). La scultura non potè, secondo il mio parere, acquista-

(a) I premj erano uguali, e uguale era l'onore compartito agli scultori, ed ai pittori secondo il merito personale. L'autore ha pur rilevati poco prima gli onori di Fidia, e di Socrate. Ma si veda la *Storia delle arti del disegno Tom. I. pag. 255. seg.* FEA.

ſtare la ſua ultima perfezione fino al tempo di Apelle per mezzo di Liſippo, e di Praſſitele; perchè biſognò che prima di loro gli altri artiſti ſuperaſſero le maggiori difficoltà nella proporzione, nel carattere, nella bellezza, e nella maeſtà; produzioni tutte di uomini, che operavano tutto con ragione, come ſi vede ne' monumenti, che ancora ci reſtano di que' tempi. L'architettura greca non ebbe infanzia, e dalle capanne paſsò repente ai ſontuoſi edifizj dell' ordine dorico, il quale ſi conſervò ſempre non ricevendo, che qualche piccola varietà, perchè non trovarono altro di migliore, che ſi accomodaſſe alla loro ſolida maniera di penſare (a). La Grecia finalmente fu conquiſtata da' Romani; ma benchè queſti la ſuperaſſero nella forza delle armi, non la poterono mai uguagliare nelle ſcienze, e nelle arti, e pel ſuo ingegno sforzò i ſuoi vincitori a dichiararſi vinti. Tanto può il merito anche ſu i barbari. I Romani non ebbero mai grandi artiſti, perchè non accordavano loro quella ſtima, che ſi meritavano, e perchè il cammino della fortuna, e della publica riputazione era in Roma ſolamente il foro, e le armi; e il popolo oppreſſo dalla claſſe ſenatoria penſava poco alle arti: onde qualora ſi voleva fare qualche opera bella ſi andava in cerca di qualche Greco, che la faceſſe. Tra queſti ſi conſervarono le arti molto tempo, e andarono decadendo a poco a poco; ma tra' Romani durò molto poco il guſto introdotto da' Greci, perchè avvilite le arti coll'impiegarvi fino gli ſchiavi, vennero queſti riputati come ordinarj artigiani, e molto inferiori alla profeſſione del ſoldato (b).

21. Alcuni forſe crederanno, che l'architettura romana abbia ſuperata la greca: io non me ne perſuado, perchè non credo, che i Romani aveſſero architettura propria (c). Si conſideri, che coſa ſia ſtata Roma prima de' Tarquinj. Il Priſco fece il

(a) Da Vitruvio *lib. 4. cap. 1. e 7.* abbiamo quanto ſiaſi faticato, e per quanto tempo, e per quanti gradi, prima che ſi riduceſſe l'ordine dorico a qualche ſtato di perfezione, e di maggior bellezza. Molto più noi lo diremo, oſſervando la gradazione delle proporzioni dei tempj dorici, che tuttora eſiſtono in Corinto, in Girgenti, e in Peſto, de' quali Vitruvio moſtra di non aver avuto notizia, o di non averne voluto parlare, all' ordine dorico del teatro di Marcello, del tempio creduto d'Ercole a Cora. Vedaſi *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 49. 100. ſegg. 229. 482. ſegg* Coloro, che pretendono, che Vitruvio non abbia parlato delle proporzioni più baſſe dei ſudetti tempj di Corinto, di Peſto, e di altri luoghi, perchè egli non abbia voluto parlare ſe non che delle proporzioni più eleganti, non lo hanno letto, o non lo hanno inteſo, come è più probabile; quantunque con un vano apparato di ciarle pretendano farne l'apologia, e moſtrarcelo per un coſmopolita, o periegete. Fea.

(b) Vedaſi la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 70. ſeg. 306. ſeg* Fea.

(c) Non ſi dirà che i Romani propriamente abbiano inventato un nuovo ordine; ma ſi ſosterrà ſempre, che le fabriche fatte ne' migliori loro tempi ſecondo gli ordini greci ſiano più belle, e più bene proporzionate di quelle fatte anche ai tempi di Pericle. Fea.

il circo, e la cloaca maſſima; impreſe magnifiche, ma eſeguite ſicuramente dagli Etruſchi, i quali nemmeno inventarono alcuna coſa in architettura, ſervendoſi ſempre dell' antica greca, meno perfetta, e anche alquanto alterata (a). Quando poi i Romani acquiſtarono un poco più di cultura impiegarono artiſti greci, come fece Auguſto, Trajano, Adriano, che furono quelli, che certamente fabricarono più in Roma (b). L'ordine compoſito, che uſarono i Romani, non è propriamente una coſa nuova, ma un miſto del corintio, e del jonico. Il primo ardiſco dire, che non ebbe molto credito fra i Greci; perchè tra le ruine tuttavia eſiſtenti in molte parti non ſi vede quell' ordine neppure nella ſteſſa Corinto: onde io credo, che l'uſo, e il nome di queſt' ordine d'architettura ſiaſi inventato dopo la diſtruzione di quella celebre città, e che i Romani avendo fatti alcuni capitelli di metallo corintio con i fogliami, e colle figure, che vediamo, avranno loro dato quel nome; ſiccome chiamarono corintj i candelabri, e i vaſi fatti di quel metallo. E benchè la Lanterna di Demoſtene, e la Torre de' venti d'Atene (c) foſſero d'ordine corintio, io credo, che ſieno ſtate fabricate dopo queſto tempo (d).

22.

(a) Gli Etruſchi aveano certamente il loro ordine diverſo, come ci atteſta Vitruvio *lib. 4. cap. 7.*, di cui abbiamo eſpoſto il vero ſentimento nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 479.*, e nella Riſpoſta alle oſſervazioni del ſig. cav. Boni ſu quel Tomo; ma anche meglio lo faremo nella nuova edizione latina italiana, che prepariamo della di lui opera. Mengs lo nega, perchè non aveva altra idea dell' ordine etruſco, o toſcano, fuorchè quella inventata dagli architetti del ſecolo XVI. in quà, poco diverſa dall' ordine dorico, non penſata mai da Vitruvio. FEA.

(b) Ho detto quì avanti *pag. 274. n. c.* che i Greci vennero molto di buon' ora a migliorare le belle arti in Italia, e in ſpecie nell' Etruria, e in Roma. Che poi al tempo degli Scipioni, e in appreſſo, ſia ſtata ſempre più imitata l'architettura greca, l'ho congetturato dalla forma del ſepolcro di Scipione Barbato fatto a modo di un cornicione dorico, probabilmente ſul guſto dei tempj dorici della città di Peſto da lui acquiſtata ai Romani. Vedi la *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 490.* Del tempio di Giove Capitolino però, ſe foſſe d'architettura etruſca, lo vedremo meglio nelle noſtre oſſervazioni ſopra Vitruvio. Fra gli architetti, che hanno lavorato al tempo dei mentovati imperatori, vi ſaranno ſtati anche dei Greci, e di alcuni ſe ne ſa il nome; ma vi furono al certo e allora, e anche prima degli eccellenti architetti romani, o italiani, non greci; quali furono Vitruvio, e Numiſio architetto del teatro di Ercolano, Coſſuzio, e Cajo Muzio, nominato da Vitruvio *lib. 7. praef.*; e chi ſa quanti altri di quei ſettecento, che queſto ſcrittore dice eſſere ſtati in Roma al ſuo tempo: *Cum ergo* (ſcrive egli *loc cit.*) *et antiqui noſtri inveniantur non minus quam Graeci fuiſſe magni architecti, et noſtra memoria ſatis multi, ec.* FEA.

(c) Si crede, che queſta ſia quella fabricata da Andronico Cirreſte, menzionata da Varrone *De re ruſt. lib. 3. cap. 5*, e da Vitruvio *lib. 1. cap. 6.*, ove noi ne parleremo più diffuſamente. FEA.

(d) Queſte coſe, che dice Mengs e di queſte fabriche, e dell' ordine corintio, ſono paradoſſi, che non poſſono neppur cadere in mente a chi abbia eſaminato le proporzioni, e il reſto di quegli edifizj; abbia letto Vitruvio *lib. 4. cap. 1*, e *lib 7. praef.*, e abbia qualche cognizione della ſtoria dell' architettura, e dei diverſi ſtili dell' arte. Il ſig. ab. Ortiz nella ſua traduzione ſpagnuola di Vitruvio publicata ultimamente con magnificenza *pag. 84.* ha preſo con troppa ſerietà l'impegno di cenſurare Mengs in queſto luogo. Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 59.* FEA.

22. Lo ſtile diverſo, che ſi vede nelle fabriche greche, e romane, dà a conoſcere i caratteri diſtinti delle due nazioni; poichè coſtoro col ſoverchio luſſo negli ornati degradavano la bellezza della ſemplicità greca (a), la quale negli ornamenti non ammetteva coſa, che foſſe ſenza ragione, nè contra ragione. Il ſudetto luſſo, parto dell'eſorbitante opulenza de' Romani, e la poca ſenſazione, che provavano per la bellezza, li fece roveſciare ben preſto nella barbarie; poichè, ſubentrata ſubito la povertà, perderono il guſto, perduto il ſuo fomento. Ai Greci non accadde così: vi biſognò l'intiera ruina della nazione per eſtinguerſi in lei il buon guſto; poichè colla perdita della libertà, e colla umiliazione non vi s'introduſſe la barbarie finchè non abbracciò il criſtianeſimo. Non già che queſta ſanta religione ſia contraria alle arti, ma per l'abuſo, che ne fecero i Greci, diſputando con furore, e dividendoſi in varie ſette: il loro genio ſublime, e la loro natural ſottigliezza oltrepaſsò i limiti d'una religione sì pura, e ſemplice, e paſsò con troppa rapidità dall'amore della materia a quello dello ſpirito: ſi cambiarono le idee delle coſe, e ſi sfigurarono i coſtumi. Alla libertà ſucceſſe l'ubbidienza, all'amore della gloria l'umiltà, alla ſtima della bellezza il diſprezzo delle coſe terrene, e finalmente alle ſcienze umane la fede. Per timore, che il popolo non ritornaſſe all'idolatria, ſi diſtruſſero tutte le ſtatue, che ſi erano ſalvate fin allora dalla rapacità de' Romani, dalle guerre, dagl'incendj, e dalle ruine. Tutto in ſomma mutò d'aſpetto; ma contuttociò non ceſſava di tralucere ſempre la ſuperiorità degl'ingegni greci ſopra quello delle altre nazioni in quello, che eſſi facevano; benchè non ſi curaſſero più delle arti mandate in oblío, o almeno praticate dalle ſole perſone religioſe, le quali per ſiſtema non aſpiravano all'eccellenza (b). Venne all'ultimo l'invaſione de'

(a) Le fabriche romane, e principalmente tante, che ancora ſuſſiſtono in Roma, non poſſono dirſi tutte cariche ſoverchiamente d'ornati. Non lo è il tempio di Antonino, e Fauſtina; la creduta Baſilica d'Antonino, che fu un tempio, ove ora è la dogana di terra, ed altre, ſenza nominare il Panteon. Vedaſi la citata noſtra Riſpoſta alle oſſervazioni del ſig. cav. Boni, *pag. 12. ſeg.* Fea.

(b) Molte coſe ſi dicono in queſto numero dei Greci, e dei Criſtiani, che ſono falſe. Gl'imperatori di Coſtantinopoli, almeno fino a Giuſtiniano, continuarono a far lavorare moltiſſime ſtatue sì in quella città, che in Roma, ſe non di eroi gentileſchi, però di eroi criſtiani, e dei loro bravi generali, dei letterati illuſtri, e della famiglia imperiale; e ad alzare fabriche grandioſe. Le ſtatue gentileſche non furono diſtrutte nelle dette città; ma fu anzi ordinato, che ſi conſervaſſero per monumenti dell'arte, e publici ornamenti. Coſtantino, Teodoſio, e tanti altri ne fecero portare molte ad ornare Coſtantinopoli da Roma, dall'Aſia, e dalla Grecia, e fra queſte le più celebri, come la Venere di Praſſitele a Gnido, il Giove Olimpico di Fidia, che poi perirono negl'incendj. Gli

de' Turchi, e la ſetta di Maometto colla ſcimitarra, e coll'ignoranza compì di rovinare quanto non era nell' Alcorano, e ſtabilì la barbarie ſenza ſperanza di rimedio.

23. I Greci, che in gran numero ſi rifugiarono allora nelle iſole d'Italia, per le coſte dell' Adriatico, e del Mediterraneo, traſſero ſeco alcuni ruſtici pittori, i quali quaſi nulla ſapevano della loro arte. Ma ſiccome erano molto più pratici, e più franchi degl' Italiani, andavano correndo da per tutto a dipingere immagini, che la criſtiana pietà ordinava loro di fare. Le fabriche più magnifiche, che ſi ſono coſtruite in Italia dopo la diviſione degl' imperj d'oriente, e d'occidente, ſono opère d'architetti greci, come la chieſa di ſan Marco in Venezia, la Torre di Piſa, ed altre.

24. E' altresì degno di conſiderazione, che gli ſteſſi accidenti, per li quali le belle arti in Grecia s'innalzarono dal nulla, furono anche cauſa del loro riſorgimento in Italia, benchè in un grado inferiore, sì perchè queſta nazione è men propria della greca alla delicatiſſima ſenſazione del bello, sì per eſſervi riſorte con principj più complicati; il che toglie le idee della ſemplicità, unico ſentiero, per cui il noſtro intendimento ſi prepara alla ſurriferita ſenſazione della bellezza.

25. La religione reſe neceſſarie le arti del fabricare, dello ſcolpire, del dipingere immagini pel culto divino. La libertà delle republiche italiane iſpirò a' ſuoi popoli penſieri di far coſe grandi, e fece loro naſcere idee, ſpente già ne' Greci, di diſtinguerſi per fatti, e per opere eccellenti. Finalmente queſta libertà, che rinaſceva in Italia ne' ſecoli XIV. e XV., fece fiorire l'induſtria umana per quella regola, che *ſempre fa aſſai più chi fa quel che vuole, che non quegli, che fa quello che deve*. L'uomo libe-

artiſti greci finchè quel capo d'opera di Fidia ſtette al ſuo luogo, al tempo di Giuliano l'apoſtata, e anche fino a Teodoſio il grande, che lo fece portare a Coſtantinopoli, lo andavano a diſegnare con tutta la ſcrupoloſità: chiaro ſegno, che durava in eſſi un poco di buon guſto. Molte ſtatue furono diſtrutte in altri paeſi; ma poco potevano eſſere intereſſanti per l'arte, dopo che infinite delle migliori erano ſtate portate a quelle città capitali. Vedaſi la *Storia delle arti d. dis. Tom. II. pag. 424. ſegg., III. pag. 278. ſegg.* Altre moltiſſime cagioni hanno cooperato fin dai tempi anteriori a far perdere il buon guſto nelle arti; e quindi a far dimenticare anche le ſteſſe arti; ſiccome altre ſono ſtate le cagioni, che hanno contribuito nella ſerie di tanti ſecoli a rovinare in Roma le antiche fabriche, le ſtatue, ed altre belle opere; non già i Criſtiani, i barbari, i Sommi Pontefici, ed altri, che tutto dì ſi ſentono in bocca di chi parla ſenza ſapere nulla di ſtoria. Per provare queſto aſſunto ho ſcritta una lunga diſſertazione, che ho inſerita nel citato Tomo III., di cui tanto più potrei ora compiacermi, dopo che non ſi è ſaputo rilevarvi altro difetto, ſe non che quello ritrovato con franchezza, e facilità d'impoſturare, e di mentire, che la maggior parte delle notizie riportatevi, e quelle in iſpecie, che riguardano la Mole Adriana, e l'Anfiteatro Flavio, mi ſiano ſtate date da certe perſone, le quali non vi hanno alcuna parte. FEA.

bero con volontà fa tutto quel che può, più, o meno, secondo la sua capacità; ma lo schiavo fa al più quello, che gli si comanda, e guasta la sua propria volontà colla violenza, che gli si fa, per ubbidire. L'abito di farlo opprime finalmente la sua capacità, e la sua razza peggiora fino a non più desiderare quello, che dispera ottenere.

26. Vediamo infatti, che le belle arti cominciarono a fiorire in Italia quando la libertà diede il suo impulso alla repubblica di Venezia. Il suo traffico, e la comunicazione continua con la Grecia le fece concepire idee degne della sua grandezza....

RAGIONAMENTO
SU
L' ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI
DI MADRID.

1. PER accademia s'intende un' assemblea d'uomini i più esperti nelle scienze, o nelle arti coll' oggetto d'investigare la verità, e di trovar regole fisse conducenti sempre al maggior progresso, e alla perfezione. Essa è ben diversa dalla scuola, in cui gli abili maestri insegnano gli elementi delle scienze, o delle arti.

2. Le belle arti, come arti liberali, hanno le loro regole fisse fondate su la ragione, e su l'esperienza, per li quali mezzi giungono a conseguire il loro fine, che è la perfetta imitazione della natura: onde un' accademia di queste arti non deve comprendere soltanto l'esecuzione; ma deve occuparsi principalmente alla teoria, e alla speculazione delle regole; poichè sebbene esse arti terminino nell' operazione della mano, se questa però non è diretta da buona teoria, resteranno degradate dal titolo di arti liberali.

3. Taluni sono nell' errore, che la sola pratica vaglia più di tutte le regole, e che senza di queste vi siano stati grandi artisti: falso, e talmente falso, che non merita confutazione. Quanto si fa senza ragione, e senza regola è tutto a caso. E come è possibile giungere ad uno scopo determinato senza una guida sicura, che ci conduca? La pittura, e la scultura sono

arti come la poeſia; e ſiccome in queſta la ſenſibilità, l'immaginazione, e l'ingegno non poſſono mai ſenza regola, e ſenza ſapere produrre altro che ſogni, e moſtruoſità, lo ſteſſo deve accadere in quelle: onde ſiccome il poeta ſenza conoſcere a fondo l'aſſunto, che ha da trattare, e la lingua, in cui ha da ſpiegarſi, non può produrre niun' opera perfetta; nemmeno il pittore, e lo ſcultore ſapranno far opere degne di queſte profeſſioni ſe non conoſcono le forme de' corpi, che vogliono eſprimere, e la diverſità de' modi, con cui ſi preſentano alla noſtra viſta, e ſe non conoſcono le altre teorie dell' arte.

4. Non intendo perciò dire, che lo ſtudio della ſpeculativa abbia da eſcludere l'eſercizio della mano; anzi tutto al contrario ne raccomando infinitamente la pratica: entrambe hanno da andar ſempre unite; e in queſto ſenſo deve intenderſi l'oracolo di Michelangelo, il quale ſoleva dire, che tutta l'arte conſiſte *nell' ubbidienza della mano all' intendimento*. Comprendeva bene quel grand' uomo, che doveano eſſere impreſſe nell' intendimento le immagini, e le nozioni di quello, che la mano deve eſeguire; onde è neceſſario operar ſempre, ma col conoſcere il perchè, e il come.

5. I profeſſori abili d'un' accademia debbono cercare col conferire tra loro le regole ſicure, per le quali poſſano i principianti abbreviar il cammino in arti così dilatate. Queſte regole ſi preſcriveranno a guiſa di leggi alla gioventù, ſpiegandone le ragioni con dimoſtrazioni chiare, che non ſolo convincano, ma perſuadano; giacchè ſenza perſuaſione non ſi può mai far niente di perfetto.

6. Tutte le accademie d'arti ſono incominciate dall' eſſere ſcuole, e poi ſi ſono trasformate in quel, che chiamiamo accademia, cioè ſocietà di profeſſori, che colle loro conferenze, e diſcorſi hanno promoſſo l'ammaeſtramento, e han meritato la protezione de' principi. Così ſono incominciate le accademie di Roma, di Bologna, di Firenze, di Parigi, ec. L'utilità di tali ſtabilimenti conſiſte nell' avanzamento delle arti, e nell' influenza, che cagionano in tutta una nazione, ſpargendovi il buon guſto; poichè è l'intelligenza del diſegno, che dirige tutte le arti, che trattano di figure, o di forme. Queſta utilità non potrà mai conſeguirſi da niuna accademia, dove non s'inſegnino publicamente le ragioni, e la teoria del diſegno ſudetto; perchè ſenza teoria

ria, il disegnare non è che un atto pratico, e materiale, che produce la sola figura, che si circoscrive, senza darne intelligenza generale, nè insegnare a giudicar delle forme. Perlochè qualunque accademia, che non seguita le sopradette massime, avrà disegnatori materiali, e artigiani, ma non artisti illuminati, ed eccellenti; e per conseguenza opererà contro il suo fine principale, e dissiperà i capitali, che impiega in cattivi ammaestramenti.

7. Rivolgendo ora il discorso all'accademia di s. Ferdinando vediamo quel, che la ragione vi trova bene, o male stabilito a profitto della nazione. La sudetta accademia incominciò dal disegno, e dal modello, come tutte le altre; e la generosità del suo fondatore la dotò ampiamente di rendite maggiori forse di quelle, che abbia qualunque altra accademia d'Europa. Molti credono, che i frutti, che ha prodotti, corrispondano abbondantemente alla sua istituzione: ma siccome per buona che sia una cosa, è sempre suscettibile di miglioramento; a me pare, che potrebbero rettificarvisi alcune cose.

8. Governano questa accademia quei, che dovrebbero proteggerla, cioè i consiglieri, che per l'alta nascita, per gl'impieghi, e per le circostanze loro non hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle opere, nè degli artisti. Eglino sono quelli, che votano, e accettano, o ricusano i soggetti, che aspirano all'onore di essere ammessi nell'accademia; onde le grazie non dipendono da coloro, che possono giudicare del merito. E' ben vero, che questi signori prima di decidere odono i professori in tutto quello, che spetta all'arte; ma se han da regolarsi a tenore di que' consigli, è oziosa la loro decisione; non essendovi necessità, che propongano quelli, che dovrebbero decidere; e che decidano quelli, che dovrebbero proporre. In tutte le altre accademie del mondo sono i professori, che votano, e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse, e al merito degl'individui, e delle loro opere; e i principi, e i signori non si riservano altra parte privativa che di proteggere, e di onorare le arti, e gli artisti. Questa protezione deve essere effettiva, e non di mera apparenza; distinguendo i professori secondo il loro merito, e non confondendoli cogli artigiani, e impiegandoli in opere d'importanza; poichè se i nobili, e i ricchi d'un regno non entrano nella idea di fare opere, e di diffonder così il gusto delle arti

nella nazione esse si estinguono per difetto di alimento; perchè se il solo re impiega gli artisti, non può occuparne che un numero limitato, e il gusto delle arti si concentrerà nella sua persona; facendosi barbarie in tutto il restante del regno, come in altro luogo si è detto essere accaduto sotto i re da Filippo II. fino al nostro sovrano, benchè tutti amassero, e proteggessero le arti, particolarmente la pittura; e nondimeno il buon gusto non si è mai diffuso nel generale della nazione.

9. Supposti questi antecedenti, l'accademia di Madrid si ha da considerare o accademia, o scuola, o l'una, e l'altra. Qualunque di queste tre cose essa sia, è sempre necessario, che i membri, che la compongono, sieno maestri i più esperti nelle arti; poichè come accademici debbono esser capaci di spiegare le definizioni dell'arte, d'onde si traggono le regole; e per fare da maestri ognun vede esser necessario, che sappiano la professione. I discorsi accademici spianano le difficoltà dell' arte alla gioventù, che voglia professarla, e mettono in istato i dilettanti d'intendere, e di giudicar sanamente delle opere. Questa circostanza è talvolta più necessaria in Spagna, che altrove, perchè il grosso della nazione non ha tuttavia idea giusta delle arti, e della loro nobiltà, nè de' molti doni del cielo, e dello studio, che debbono concorrere per fare un grande artista. I sudetti discorsi, e le conferenze accademiche serviranno anche agli stessi professori; perchè non tutti sanno scientificamente i principj della loro professione, e saranno con ciò stimolati a studiarli: finalmente a forza di esaminar la materia si anderanno distruggendo a poco a poco le false massime, che si saranno intruse nell' ammaestramento. La gioventù avrebbe altro vantaggio nell' udire le grandi difficoltà, che sono nelle arti, e nello studio improbo, che richieggono; e allora solamente gli animi generosi le intraprenderebbero; e chi si scoprisse di minor forza, e di talento minore, o abbandonerebbe l'impresa, o si contenterebbe di applicarsi alle parti proporzionate alle sue forze. In questa maniera ciascun talento resterebbe nella sua natural libertà, nè sarebbe costretto all'uniformità dello studio, e, quel che più importa, s' insegnerebbe l'arte, e non lo stile particolare di un maestro.

10. La maggiore utilità, che, secondo io credo, risulterebbe da siffatti studj, sarebbe, che i signori, e i ricchi s' istruirebbero de' principj delle arti, e ne concepirebbero il dovuto amore,

re, e ſtima; ſiccome già in molti di loro v' è la naturale disposizione, e non manca altro che aver udito profeſſori, che faceſſero loro vedere l'importanza, la dignità, e il decoro di queſte arti. La ſtoria ci offre la neceſſità di queſta ſtima, poichè dove eſſa è mancata, ſono mancate infallibilmente le arti, e le ſcienze. Gli Egizj, che le inventarono quaſi tutte, non ne perfezionarono veruna, perchè non fecero onore ai profeſſori, non conſiderandoli che come artigiani. I Fenicj le avanzarono un poco di più, perchè diedero per oggetto alle arti l'utilità del commercio. La Grecia, e ſpecialmente la dotta Atene, dove fu maggior uguaglianza nello ſtato delle perſone, è dove le arti, e le ſcienze furono ſtimate poco men che la divinità, e dove più fiorirono degnamente la pittura, la ſcultura, e l'architettura. I Romani non uguagliarono mai i Greci in queſte profeſſioni, perchè il cammino dell' onore era nel ſervigio militare, e ſi ſervirono degli artiſti della vinta Grecia ridotti alla dura ſchiavitù; onde avvilirono e gli artiſti, e le loro opere.

11. Conchiudo dunque, che, affinchè in una nazione fioriſcano le arti, è neceſſario non ſolamente, che le loro opere ſieno ſtimate, ma che gli artiſti ſieno onorati a proporzione; poichè altrimenti niun animo generoſo vorrà ſagrificare i ſuoi ſudori, e la ſua vita in una profeſſione, la quale in vece di onore gli porta quaſi avvilimento; onde ſi applicheranno alle arti ſolamente i puſillanimi, che aſpirano al mero intereſſe, e ſono incapaci de' concetti ſublimi, che richieggono le arti; poichè alla fine le opere ſono ſempre i ritratti dell' animo dell' artiſta.

12. Grandi vantaggi conſeguirebbe qualunque nazione, ſe i ſuoi primi ſignori, e i più poderoſi ſi affezionaſſero alle arti, come vediamo eſſere accaduto in tutti i ſecoli, che hanno fiorito; e ſe alcuni di loro le coltivano abbaſtanza per poterle intendere, come ne abbiamo varj eſempi, e ſpecialmente quello dell' imperator Adriano, allora s'innalzano ſicuramente all' ultima perfezione; perchè conoſcendone il merito le fomentano, e impiegano gli artiſti, mettendoli in occaſioni da ſpiegare i loro talenti; poichè non è meno vantaggioſo ai profeſſori l'eſſere impiegati, che l'apprendere: queſto rimane inutile ſenza di quello.

13. Riguardando ora l'accademia di Madrid come ſcuola, convien fare alcune rifleſſioni. Fino a queſti ultimi tempi le manca-

cavano i buoni esemplari delle arti: a questo però si è supplito, possedendo oggi l'accademia la migliore, e la più copiosa collezione di gessi di statue antiche, che sia in Europa. Da quella si possono ora apprendere le proporzioni, e l'arte d'esprimer l'anatomia senza durezza, la scelta delle buone forme, e il vero carattere della bellezza.

14. Manca tuttavia a mio parere il tempo sufficiente per apprendere un sistema uniforme d'insegnare, e alcune parti necessarie dell'arte, che o non s'insegnano, o s'insegnano male. Su queste cose dirò il mio parere con ingenuità.

15. Benchè trovinsi in Madrid molti professori di merito, non si può negare, che non sieno state, e non sieno presentemente altrove delle scuole più accreditate. Non si debbono dunque dare per esempio alla gioventù privativamente le opere degli artisti dell'accademia; ma si debbono prendere le migliori opere di tutte le scuole, e di tutti i professori più celebri. In questo modo i fanciulli dalla loro più tenera età si avvezzeranno a un buono stile. Ne risulterà ancora un altro vantaggio ben grande, ed è, che i maestri dell'accademia potrebbero parlare con libertà, non essendo più ritenuti dall' amor proprio, nè da' rispetti umani, che impediscono dir francamente il suo sentimento; laddove quando si tratta di opere proprie, o de' compagni, si hanno molte ragioni per palliare il proprio parere.

16. Sarebbe anche molto conveniente, che i professori dessero il buon esempio di disegnare, e di modellare insieme co' principianti nella sala del modello, per animare così la gioventù, e i professori stessi delle classi inferiori; essendo questo studio molto più utile ai provetti, che ai principianti. Sopratutto sarebbe necessario, che si esaminasse colla maggior attenzione quanto si propone alla gioventù, non dovendo dipendere dal capriccio de' particolari l'introdurre esemplari viziosi; poichè è molto più difficile disfarsi d'un vizio acquistato ne' primi anni, che l'apprendere mille cose buone.

17. Il tempo, che si destina nell' accademia per lo studio, non è sufficiente, nè opportuno; perchè le ore della notte sono poche per uno studio sì vasto, e lo spirito de' giovani distratto dalle occupazioni del giorno non ha l'attività necessaria per apprendere, e fissarsi nella memoria le cose, che s'insegnano. Sarebbe dunque necessario, giacchè l'accademia ha da esse-

ſere anche ſcuola, far quello, che ſi pratica nelle ſcuole delle altre facoltà; cioè impiegare nello ſtudio le migliori ore del dì coll' aſſiſtenza de' profeſſori d'inferior grado, i quali deſſero conto ai ſuperiori de' progreſſi, e del modo d'inſegnare: queſto eſercizio ſarebbe in oltre molto utile a loro ſteſſi; e i principali maeſtri dovrebbero rivedere gli ſtudj de' giovani, per cambiarli di claſſe ſecondo i loro progreſſi.

18. L'eſercizio della notte dovrebbe ſervir ſolamente per coloro, che eſſendo già avanzati nella teoria dell' arte han biſogno d'aumentar la pratica col frequente uſo; poichè altrimenti colla ſollecitudine, con cui ſi ha da operar di notte, ſi aſſuefanno i principianti ad una ſcorrezione, la quale degenera in vizioſa negligenza, non eſſendovi tempo d'oſſervare bene le regole, e le ragioni dell' arte; e quelli, che incominciano a copiar principj, nemmeno hanno tempo ſufficiente da vedere il frutto della loro applicazione: onde molti ſi diſanimano, e abbandonano lo ſtudio incominciato. In ſomma, quando l'accademia abbia da eſſere ſcuola, è neceſſario praticarvi tutto quello, che un vigilante, e buon maeſtro deve fare privatamente co' ſuoi diſcepoli; altrimenti non ſarà mai ſcuola utile.

19. Se non ſi fiſſano le leggi, e le maſſime delle publiche lezioni in modo, che la gioventù apprenda come ſe ſtudiasſe ſotto un ſolo maeſtro, ſi confonderanno i diſcepoli, ſeguendo regole differenti, e talvolta contradittorie. Perciò converrebbe, che riunendoſi i profeſſori, ed eſaminando bene le materie, conveniſſero, e concertaſſero il metodo da doverſi ſeguire, ponderando bene le ragioni pro, e contra, colla riſerva però di emendarlo qualora l'eſperienza, e la ragione lo perſuadeſſero.

20. Le coſe, che con più diligenza debbonſi inſegnare, ſono la proſpettiva lineare, ed aerea, ſcegliendo però un metodo breve. Vien indi l'anatomia, non come l'apprendono il medico, e il chirurgo, ma come conviene alle arti, che hanno per oggetto l'imitazione delle forme eſteriori delle coſe: e ſiccome fra tutti i corpi della natura non v'è per l'uomo coſa più nobile, e più degna che la figura umana, gli è neceſſariſſimo il conoſcerla eſattamente e nel tutto, e nelle parti; e queſto ci viene inſegnato dall' anatomia: onde ſiccome la proſpettiva ci moſtra il modo d'imitar l'apparenza delle forme, e ciò non ſi

può

può eſeguire ſenza conoſcerle anatomicamente; perciò queſta ſcienza è ugualmente neceſſaria allo ſcultore, e al pittore.

21. Non è men prezioſo lo ſtudio della ſimetria, o ſia delle proporzioni del corpo umano, ſenza le quali non è poſſibile ſaper ſcegliere dalla natura i corpi più perfetti. Per queſta ſcienza gli antichi greci ſi contradiſtinſero così ſuperiormente da noi altri; e la bellezza, la grazia, e il movimento derivano dalle proporzioni.

22. L'arte de' lumi, e delle ombre, che ſi chiama chiaroſcuro, ſi dovrebbe inſegnare colla ſteſſa accuratezza, poichè ſenza di eſſo la pittura non può aver rilievo; onde ſi ha da conſiderare come ſua parte eſſenzialiſſima, tanto più che non ſempre i pittori hanno agio di vedere le coſe al naturale; e quand' anche l'aveſſero, non è sì facile intenderne le ragioni, e mantenerſi attaccati alla verità da non laſciarſi traſportare da alcune regole pratiche ſeguite da alcuni ignoranti, e appreſe ſenza rifleſſione da' loro maeſtri. Finalmente il chiaroſcuro è una parte doppiamente utile, perchè piace agl' intendenti, e a chi non lo è.

23. Non ſo ſe mai ſienſi date lezioni di colorito, non oſtante che ſia una parte sì principale della pittura; e abbia le ſue regole fondate nella ſcienza, e nella ragione. Senza tale ſtudio è impoſſibile, che la gioventù acquiſti buon guſto di colorito, e ne intenda l'armonia.

24. Nello ſteſſo modo è neceſſario inſegnare l'invenzione, e la compoſizione, ſenza ometter l'arte de' panneggiamenti: tutto ciò ha parimente le ſue regole fiſſe: regole neceſſarie per imparare, e per intendere quello, che ſi vede nella natura. Non voglio dire, che ſoltanto con queſte regole ſenza talento ſi poſſa conſeguir l'arte; dico bensì, che ſenza di eſſe niuno giungerà mai ad eſſere eccellente artiſta. E quando anche tutte le regole non ſieno ſuſcettibili di dimoſtrazione; quelle però, che riguardano l'imitazione, l'ammettono aſſolutamente, e quelle dell' elezione hanno le loro ragioni quaſi evidenti.

25. Taluno forſe dirà, che tutto queſto ſtudio, che io propongo per l'accademia, potrebbe farſi da qualunque profeſſor maeſtro in ſua caſa a' ſuoi diſcepoli. A me pare di no, credendo impoſſibile, che un ſol uomo poſſa ſapere ugualmente bene tante coſe: e quand' anche le ſapeſſe, non ſo ſe abbia tempo, e agio per inſegnarle. Oltre di che può ſuccedere, che tra colo-

loro, che ſtudiano ſotto un particolar maeſtro, ſi trovi qualche talento, che per difetto di buona iſtruzione, o di altro motivo non giunga a farſi uomo di gran merito; mentre nella ſcuola publica avrà occaſione di ſviluppare il ſuo ingegno, e di diſtinguerſi coll' emulazione, e di un povero infelice renderſi un artiſta, che dia onore all'arte, e gloria alla patria.

26. Benchè l'architettura ſia una parte coſtituente l'accademia ugualmente che la pittura, e la ſcultura, io non ne ho parlato per non uſcire dalla mia profeſſione. Credo però, che ſenza entrare nel di lei fondo, ſi poſſa dire, che giacchè l'accademia vuole eſſere ſcuola delle belle arti, vi ſi dovrebbe inſegnare anche l'architettura; poichè [illegible]

27. Sebbene l'architettura non [illegible] ſi concepiſce che coſa ſia. totipo così noto da ricorrervi, come le altre due belle ſorelle, ha nondimeno certe regole di convenienza, che formano il ſuo guſto; e queſto può eſſer buono, o cattivo, come nelle altre belle arti. Quello, che ſi deve proporre alla gioventù, ha da eſſere il più puro, cioè quello, che i ſecoli, e la ragione hanno autorizzato per il migliore, vale a dire quello de' primitivi Greci. Chi ſtudia, e ſappia a memoria le dimenſioni, e le proporzioni del Vignola, o di altro conſimil autore, non perciò avrà alcun guſto d'architettura, buono, o cattivo; ſiccome chi non ſappia che le miſure meccaniche de' verſi, non per queſto ſarà poeta. I Vignoli ſono ai Vitruvj, come la *Regia Parnaſſi* alla Poetica di Orazio. Gli eſempi, per eſſer tali, non ſi debbono proporre, ſe l'autore donde vengono non lo merita; e queſto è appunto quello, che i profeſſori dell'accademia dovrebbero eſaminare.

28. Dovrebbero ſpecialmente fare una gran diſtinzione tra l'architettura, e l'arte di fabricare; coſa, che fino ne' titoli de' libri ſi ſuol confondere. L'invenzione, e il guſto fanno l'architetto; la matematica, e la fiſica ſono ſue ſerve, e miniſtre. Il primo è come la teſta nell' uomo, e il ſecondo come le mani. L' invenzione richiede talento grande, bene iſtruito; e l'arte di fabricare è tutta meccanica, e materiale. Di coloro, che per queſt' ultima ſtrada pretendono eſſere architetti, e ricchi, ſi ride ſenza dubbio Marziale, quando conſiglia un padre a fare architetto il ſuo figliuolo balordo:

Si duri puer ingenii videtur,
Praeconem facias, vel architectum.

LETTERE

A DIVERSI.

A d. Antonio Ponz (a). I.

1. SIgnor mio, voi chiedete il mio parere ſul merito de' quadri più rimarchevoli, che ſi conſervano nel real palazzo di Madrid, per publicarlo nella deſcrizione, che voi fate della Spagna. Voi mi onorate, e mi animate, col credermi capace di tale impreſa, la quale è per altro ſuperiore alle mie [illegible] mente per- forze, e più difficile di quel che vi figur[illegible], e non ho grazia per trattare chè materia sì delicata.

2. Voi ſapete molto bene, che a' miei occhi non poſſono tutte le pitture comparir sì belle, come agli altri, benchè io ammiri le opere degli uomini grandi aſſai più di quello, che facciano gli amatori volgari; colla differenza però, che coſtoro trovano un numero infinito di pittori eccellenti, cioè tutti quelli, che dilettano la viſta; ed io non ne trovo che un piccol numero, e lo riduco a que' pochi, che meritano il glorioſo titolo di grandi.

3. Ciò nondimeno è certo, che tutti abbiamo una ragion comune per valutare le opere delle belle arti; poichè sì il dotto, che l'ignorante, ciaſcuno più, o meno ha idea, che le belle arti hanno da dar diletto per mezzo della imitazione delle coſe note; onde approva quelle, che hanno queſta qualità, a miſura della ſua intelligenza. Se le opere ſono inferiori a ſegno, che chi le mira può ſcoprirne i difetti con facilità, ordinariamente le diſprezza; ma ſe per la varietà degli oggetti gradevoli, e facili a comprenderſi, dilettano la ſua viſta, allora le appro-

(a) Queſta lettera fu ſtampata l'anno 1776. in Madrid nell'opera di Antonio Ponz, intitolata *Viaxe de Eſpana*, Viaggio di Spagna. Avendo voluto Mengs, che ſi publicaſſe tal quale egli l'avea ſcritta in caſtigliano, nella qual lingua egli avea poca perizia di ſcrivere, reſtarono varie coſe alquanto confuſe. Per rimediare a queſto difetto ſi è procurato riſchiarare più che ſi è potuto, ſenza però ritoccar tanto da alterar la maniera originale, che l'autore ha di enunziarſi. Vi ſono aggiunte alcune poche note per iſpiegare il ſignificato di varie voci proprie dell'arte.

Queſta medeſima lettera s'impreſſe a Torino tradotta in italiano così infelicemente, che a me coſta il diſpiacere grande, che ne provò Mengs; e ſe la morte non lo aveſſe prevenuto, era determinato tradurla egli ſteſſo, e publicarla, per dileguare il mal concetto, che del ſuo ſapere deve formare il mondo per quella traduzione; poichè ai difetti di chiarezza, che ſono nello ſpagnuolo, ſi aggiungono errori, e contradizioni manifeſte. AZARA.

prova: ſe però incontra maggiore complicazione di ragioni, delle quali le più facili lo guidano all'intelligenza delle difficili, ha in tal caſo la compiacenza d'indovinare; innalzando il ſuo intendimento, e luſingando il ſuo amor proprio, loda come per gratitudine la detta opera più, o meno, ſecondo, che gli oggetti ſono più conformi alla ſua condizione naturale, o abituale. Così il divoto, il laſcivo, il dotto, il pigro, l'idiota approvano oggetti diverſi con maggiore, o minore entuſiaſmo: delle coſe però troppo ſuperiori, e totalmente al di là della noſtra intelligenza, poco, o niun diletto riceviamo.

4. Quindi voi potete conſiderare quanto varj eſſer debbano i pareri degli uomini riſpetto alle opere della pittura, e quanto ſia pericoloſo il dire con ſincerità il ſuo ſentimento; poichè ciaſcuno ſi appaſſiona alla ſua opinione per quello, che approva, o diſapprova; e ordinariamente ſi ha a male, che altri biaſimi quel ch'egli loda, non già per affetto alla coſa lodata, ma per ſuo amor proprio. Non potendo l'uomo tollerare d'eſſer ſuperato da altri nell'intendimento, e non avendo forza da ribattere la ragione, ſuole ricorrere al rimedio di ſcreditare chiunque dice la verità, col titolo di maledico, o almeno di diſprezzatore, o di uomo incontentabile; onde è talvolta diſgrazia conoſcer gli errori, e ſempre imprudenza ſcoprirli ſenza neceſſità.

5. Ciò non oſtante io voglio compiacervi, parlando però da pittore, che conoſce le difficoltà dell'arte, e l'impoſſibilità di poſſederla ſenza difetto. Io non ho la vanità di farmi giudice per criticare i profeſſori della mia facoltà; e vi aſſicuro, che fo grande ſtima di tutti, anche di coloro, che ſecondo le regole dell'arte ſarebbero molto cenſurabili; e quando altro motivo non ho da ſtimarli, ammiro il valore, e la facilità, con cui hanno eſeguite le loro opere, alle quali ſpeſſo non manca, che l'eſſere ſtate fatte con migliori principj. Se condiſcendo dunque ad eſporre alcune rifleſſioni critiche, lo fo ſolamente affine di recare qualche utilità, come voi mi fate ſperare.

6. Prima d'intraprendere la deſcrizione de' quadri, mi pare non inutile il dare una ſuccinta idea della pittura in generale; affinchè le perſone poco iſtruite in queſta materia ſiano a portata di guſtare la bellezza delle eccellenti produzioni, che anderemo deſcrivendo.

7. Voi non ignorate, che la pittura ſia ſtata in tutti i tem-

pi in tale ſtima, che gli antichi Greci la chiamarono arte liberale; e finalmente ſi è introdotto il nome di bella arte, che le conviene beniſſimo. Si ha però da riflettere, che la pittura è arte nobile, o liberale riguardo allo ſtudio mentale, che neceſſariamente richiede, e alla ſuperiorità dell'intendimento, che deve avere chi la eſercita, unito colla qualità di un animo nobile corriſpondente alla definizione data dai ſavj della nobiltà. Eſſa è anco arte nobile per aver ſempre la ſua eccellenza aperto il cammino alla nobiltà, e agli onori, come lo conteſtano tanti eſempi in Spagna, e altrove.

8. Corriſponde in oltre aſſai bene il nome di bella arte alla pittura per riguardo delle ſue produzioni, poichè ogni pittura deve aver bellezza; ſenza di che ſarà ſempre difettoſa. La nobil arte della pittura a niun'altra coſa ſi può meglio paragonare, che alla poeſia, avendo entrambe lo ſteſſo fine d'iſtruire dilettando. La pittura imita tutte le apparenze degli oggetti viſibili della natura, non puntualmente come ſono, ma come compariſcono, o come potrebbero, o dovrebbero eſſere. Eſſendo il ſuo fine d'iſtruire con dilettare, eſſa nol conſeguirebbe ſe copiaſſe la natura com'è, perchè vi ſarebbe la ſteſſa, e anche maggior difficoltà a comprendere le produzioni dell'arte, che quelle della natura: onde il *modo* dell' arte è di darci idea delle coſe prodotte dalla natura; e le ſue opere ſaranno tanto più lodevoli, quanto più perfetta, più determinata, e più chiara ſarà l'idea, che ce ne danno.

9 Tutto quello, che l'arte può produrre, ſi trova già nella natura prodotto per intiero, o per parti; e benchè non poſſa l'arte giungere ad imitare a perfezione un oggetto della natura, quando parlaſi di compita bellezza, il qual caſo è ben raro; ſi può tuttavia dire, che l'arte della pittura ſia in generale più compita, e più bella della natura ſteſſa; perchè uniſce le perfezioni, che trovanſi in queſta ſeparate, o nella imitazione depura gli oggetti di tutto quello, che non è eſſenziale al carattere ſcelto per l'idea, che vuol dare agli ſpettatori. Oltre a ciò la natura è così complicata in tutte le ſue produzioni, che non poſſiamo comprendere il modo come le fa, nè diſtinguere facilmente le ſue parti eſſenziali. All'incontro la pittura colle ſopradette condizioni ci dà idea chiara delle coſe originali prodotte dalla natura, ſenza faticarci l'intendimento; il che ſem-

ſempre cagiona diletto, perchè tutto quello, che muove i noſtri ſenſi, o l'intelletto, ſenza faſtidio, produce ſenſazione gradevole; perciò l'imitazione ci diletta più del ſuo prototipo. Per conſeguenza dico, che la pittura non deve eſſere una imitazione ſervile, ma ideale, cioè deve imitar le parti degli oggetti naturali, che ci danno idea dell'eſſere della coſa, che percepiamo; e ciò ſi fa coll' eſprimere i ſegni viſibili dell' eſſenzial differenza, che è tra un oggetto, e l'altro, ſia di natura molto diverſa, o quaſi conſimile. Sempreché ſi facciano viſibili queſte differenze eſſenziali, danno idea chiara del loro eſſere, e della loro proprietà, e tolgono all' intendimento la fatica per comprenderle.

10. Anche il pittore al pari del poeta deve ſcegliere i ſuoi ſoggetti tra le coſe, che offre la natura. Eſiſtano eſſi, o non eſiſtano, hanno ſempre da eſſer poſſibili; nè mai la ſteſſa bellezza, e perfezione di un grado impoſſibile deve impiegarſi ſe non nelle perſone di ſuppoſta divinità, nelle quali ſi rende poſſibile quello, che altrimente nol ſarebbe. Queſte bellezze, e perfezioni ſi ſogliono comunemente chiamare *ideali*, perchè non ſi trovano nella natura; d'onde naſce, che molti credono l'ideale non eſſer naturale, nè vero. La perfetta pittura ſempre ha, e deve avere dell' ideale; ben inteſo però, che queſto non è altro, che la ſcelta delle parti già eſiſtenti nella natura, le quali convengono ad una ſteſſa idea, combinate in modo, che formino unità nell' opera dell' arte, per attrarre l'animo di chi la mira, e metterlo in quello ſtato, che vuole l'artiſta. In ciò conſiſte l'artifizio del pittore, col quale ei fa *pittoreſco* qualunque oggetto naturale, dandogli una diſpoſizione capace di deſtare particolar ſenſazione nell' animo degli ſpettatori.

11. Quando una pittura abbia la ſcelta, la imitazione, e l'eſecuzione diretta ad una ſteſſa idea, ſarà ſempre buona. Al contrario ſarà difettoſa, ſempreché ſia priva di tali qualità: non oſtante potrà eſſere di migliore, o inferiore ſtile, ſecondo la ſcelta fatta dall' autore degli oggetti propoſtiſi da imitare nella ſua opera.

De' varj ſtili nella pittura.

12. Tutte le parti unite inſieme, che compongono la pittura riguardo all' atto pratico, o all' eſecuzione, formano quel-

lo,

lo, che io chiamo *ſtile*, il quale è propriamente il modo di eſſere delle opere di pittura. Queſti ſtili ſono quaſi infiniti, i principali però, da' quali derivano gli altri, ſi poſſono ridurre ad un corto numero; e ſono il ſublime, il bello, il grazioſo, il ſignificante, e il naturale, non facendo conto degli ſtili vizioſi, ſebbene io non ne diſprezzi gli autori; perchè ſpeſſo difetti grandi trovanſi accanto a meriti grandi; e perciò molte volte ſeguiamo per equivoco i vizioſi, prendendo per virtù i loro difetti.

13. Intorno a tali ſtili mi ſpiegherò il meglio che poſſo, benchè l'aſſunto ſia ſuperiore alle mie forze: ſicchè ſarò tacciato d'ardito ad intraprenderlo; ma lo fo colla ſperanza di dare almeno occaſione con queſte mie poche parole, che altri più abili, e più capaci ſi applichino a ſpiegare meglio di me queſte coſe; e ſarò contento di eſſer diſapprovato, purchè altri dicano coſe più utili ſopra un punto così importante per li pittori, e per li dilettanti, per conoſcere, e diſtinguere gli ſtili, e ſtimar più quelli, che più giuſtamente lo meritano.

Stile ſublime.

14. Per ſtile ſublime io intendo quel modo di trattar l'arte convenientemente all'eſecuzione delle idee, colle quali, ſecondo il fine della pittura, ſi vuole far concepire degli oggetti di qualità ſuperiori alla noſtra natura. L'artifizio di queſto ſtile conſiſte in ſaper formare una unità d'idee del poſſibile, e dell'impoſſibile in un medeſimo oggetto; per la qual coſa biſogna, che l'artiſta uniſca, e impieghi forme, e apparenze note per fare un tutto, che non eſiſte che nella ſua immaginazione, e perciò nelle parti note, ch'ei prenderà dalla natura, deve far aſtrazione da tutti i ſegni del di lei meccaniſmo. Il *modo* in tutte le ſue parti vuol eſſere ſemplice, uniforme, auſtero, o almeno grande, e grave (a).

15. Non abbiamo eſempi di queſto ſtile nelle opere di pittura, mancandoci quelle degli antichi Greci; per lo che dobbiamo ricorrere alle ſtatue, che ci ſono rimaſte di loro, tra le quali l'A-

(a) Mengs intende quì per *modo* lo ſteſſo, che ſtile, o maniera di eſeguire. Per *auſtero* intende dire, che nell'eſecuzione ſi ha da dare alle forme un'aria di ſemplicità; ai contorni linee meno curve, e men ondeggiate, che ne' ſoggetti grazioſi; e al chiaroſcuro, al colorito, alle veſti, ai movimenti, ed all'eſpreſſione un carattere di maeſtà, e di grandioſo, rigettando ogni minuzia, e affettazione. AZARA.

l'Apollo Pitio del Vaticano è quella, che più ſi accoſta a tale ſtile, e lo ſaranno ſtate perfettamente il Giove di Fidia in Elide, e la Minerva in Atene. Il gran Raffaello d'Urbino non arrivò mai allo ſtile ſublime, bensì al grandioſo. Michelangelo ci diede il terribile (a). Benchè entrambi ſi avvicinaſſero al ſublime ne' concetti, e nelle invenzioni, le loro forme non eran però corriſpondenti; quantunque il modo dell'eſecuzione, particolarmente di Raffaello, foſſe proprio per quello ſtile. Annibale Caracci coll'imitazione delle *forme* delle ſtatue antiche vi ſi accoſtò talvolta, come anche Domenico Zampieri; ma ſenza unirvi la ſublimità delle idee, e de' modi.

Stile della bellezza.

16. La bellezza è l'idea, o l'immagine della perfezione poſſibile. Giammai la perfezione ſi rende viſibile ſenza produrre bellezza; nè ſi dà bellezza, che non dimoſtri qualche buona proprietà, o perfezione dell'oggetto, in cui ſi trova. La bellezza oltre a ciò innalza il noſtro intendimento alla facile intelligenza delle buone qualità degli oggetti, i quali ſenza di eſſa reſterebbero naſcoſti, e difficili a comprenderſi.

17. Lo ſtile proprio per eſprimere tali oggetti deve eſſer gentile, e depurato di ſuperfluità in qualunque oggetto; ſenza però che manchi di niuna parte eſſenziale, ſegnando ciaſcuna coſa conforme alla ſua dignità, o qualità più utile nella natura. Ciò nondimeno l'eſecuzione deve eſſere più individuale, e di maggior ſoavità, che nello ſtile ſublime, di maniera però ſufficiente per darci idea chiara della perfezione poſſibile.

18. Nemmeno queſto ſtile della bellezza ſi trova perfetto nelle opere de' moderni. Se ſi foſſero conſervate quelle di Zeuſi, particolarmente la ſua Elena, potremmo formarcene una idea giuſta. Le ſtatue greche, che ci reſtano ſono generalmente di tale ſtile più, o meno, ſecondo lo permette il carattere di ciaſcuna; e benchè taluna abbia moltiſſima eſpreſſione d'affetti, come il Laocoonte; vi ſpicca tuttavia la bellezza delle forme, ſebbene in uno ſtato alterato, e violento.

19.

(a) Altrove ſi è ſpiegato lo ſtile *grandioſo*. *Terribile* ſi dice per metafora quello ſtile, che nella compoſizione ſceglie le poſiture più forzate, e ſtraordinarie, nell'eſecuzione le linee meno ſoavi, nell'eſpreſſione il punto più eſtremo, e nel colorito il tono meno gradevole: è il contrario della ſoavità, e della grazia; nè ſi può negare, che in queſto ſtile Michelangelo non foſſe eccellentiſſimo, e terribiliſſimo. AZARA.

19. Sembra, che la bellezza cangi carattere ſecondo il ſoggetto, in cui ſi trova: così la vediamo avvicinarſi al ſublime nell'Apollo del Vaticano; nel Meleagro (a) ſi vede la bellezza umana, o eroica; nella Niobe la muliebre; nell'Apollino, e nella Venere de'Medici la bellezza de'ſoggetti grazioſi. Belliſſimi ſono il Caſtore e il Polluce di ſant'Idelfonſo, la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borgheſe, e l'Ercole ſteſſo Farneſiano: tutte opere diverſiſſime di carattere; ma nondimeno qualunque foſſe queſto, ſi conoſce, che i loro autori non ſi dimenticarono mai d'unirlo colla bellezza.

20. Le idee di Raffaello ſono di poco ſuperiori agli oggetti, ch'ei vedeva nella natura; nè ſono molto squiſite. Annibale era bello ne' corpi degli uomini; l'Albano nelle figure delle donne; Guido Reni nelle teſte delle medeſime, più però per le *forme* che pel *modo*.

Stile grazioſo.

21. Grazia è una parola equivalente a beneficenza; per lo che io rifletto, che gli oggetti, che ci ſembrano grazioſi, ſono quelli, i quali colla loro apparenza ci danno idea di queſta qualità. Nello ſtile, che le corriſponde, debbono aver le figure movimenti moderati, facili, amoroſi, e più umili, che arroganti. Nell' eſecuzione non ſi ha da trattare con molta forza, e deve eſſer anche facile, ſoave, e variato, ſenza minuzie.

22. Queſta fu la parte, che i Greci confeſſarono eſſere ſtata poſſeduta da Apelle in grado ſuperiore: e benchè quell'artiſta foſſe molto modeſto, ſi gloriava egli medeſimo di poſſederla; dicendo con ingenuità, che altri lo ſorpaſſavano in alcune parti, ma che egli li vinceva nella grazia. Ma dobbiamo avvertire, che l'idea, che gli antichi aveano della grazia, era molto diverſa da quella, che ne abbiamo attualmente noi; poichè a paragone di quella la noſtra è una ſpecie di affettazione, che non può ſuſſiſtere nella perfetta bellezza ſenza imbarazzarla, conſiſtendo in certi geſti, azioni, e poſiture difficili, non naturali, e quaſi violente, o ſimili a quelle de' fanciulli, come vediamo talvolta nelle opere dello ſteſſo gran Coreggio, e più in quel-

(a) Intende della ſtatua conoſciuta volgarmente col nome di Antinoo, nello ſteſſo cortile di Belvedere, ove ſta l'Apollo. Il ſig. ab. Viſconti *Mus. Pio-Clem. Tom. I. Tav. 7.* crede che rappreſenti Mercurio. FEA.

quelle del Parmigianino, e in altri, che han seguita quella traccia. Negli antichi non era questa la grazia; essa era un carattere, di cui si può dire, che come la bellezza è l'idea della perfezione; così questa è l'idea della bellezza, la quale ha per iscopo di dare idea delle parti gradevoli degli oggetti belli (a).

23. Gli esemplari greci più perfetti in questo stile sono la Venere de' Medici, l'Apollino, l'Ermafrodito di villa Borghese, e ciò che resta d'antico nel bellissimo Cupido della stessa villa; come anche una Ninfa nella collezione di s. Idelfonso, e in varie altre statue. Raffaello possedeva la vera grazia ne' movimenti delle figure: gli mancava però qualche eleganza nelle forme, e ne' contorni, e la sua esecuzione è in generale troppo determinata (b). Il Coreggio può servir d'esempio ne' contorni, nel chiaroscuro, e in tutto quello, che si comprende sotto il nome di esecuzione nello stile grazioso. Egli possedeva nel grado più eminente quella parte, di cui si gloriava tanto Apelle quando lodava Protogene, dicendo, che questi gli era uguale in tutto, ma che non sapeva staccar la mano dall' opera; volendo dire, che il troppo lavoro toglie grazia alle opere, ed è contrario a questo stile.

Stile significante, o espressivo.

24. Per stile significante, o espressivo intendo quello, che ha l'espressione per fine principale fra tutte le altri parti dell' arte. La sua esecuzione richiede determinazione, e conclusione.

25. Raffaello può servire in ciò di perfetto esemplare, non essendo mai stato in questa parte superato da veruno. Gli anti-

(a) Questo periodo nella edizione spagnuola si legge così: *En los antiguos no es esta la gracia, sino un caracter, de que se puede decir, que así como la belleza es la idea de la perfeccion, la gracia es la belleza, que tiene por fin dar ideas agradables de los objetos bellos.* Nella traduzione italiana inserita in quelle opere: *Negli antichi non era questa la grazia; ella era un carattere per dare idea della bellezza, siccome questa lo dà della perfezione, presentando le parti gradevoli degli oggetti belli*. La traduzione, che ho dato io, è fatta secondo la correzione scritta di propria mano dello stesso Mengs sopra un esemplare dell' opera spagnuola, comunicatomi gentilmente dal sig. Raimondo Ghelli, pittore ferrarese, e allievo dell'autore, in questi termini .... *perfeccion, esta es la idea de la belleza, que tiene por fin dar idea de las partes agradables de los objetos bellos*: correzione, che si accorda con ciò, che l'autore ha detto avanti nel trattato sopra la bellezza, e altrove. FEA.

(b) Esecuzione *determinata* significa quella, che segna le cose più in là del loro mezzo. Lo spettatore, come il lettore, ama aver qualche cosa da indovinare, e trovare da per sè: onde un autore, che esaurisce per tutti i lati la sua materia, disgusta il lettore mortificando il suo amor proprio, perchè lo suppone incapace di cercare da per sè tutte le conseguenze; e un pittore, che segni le cose, e sopratutto l'espressione con troppa forza, fa lo stesso effetto, e pregiudica la bellezza. Ogni estremo è vizioso; ma la maggior difficoltà è il sapere scegliere, e mantenersi nel mezzo. AZARA.

chi Greci preferivano la bellezza all'espressione; cosicchè procuravano di non imbruttire le forme colle alterazioni, che sono ordinariamente cagionate dall'espressione violenta degli affetti.

26. Tra' moderni niuno ha saputo dar l'espressione sì giusta come Raffaello, il quale pare, che abbia ritrattate le persone medesime, che rappresentava. La maggior parte degli altri, ed anche i più abili, sembra, che abbiano ritrattato comedianti, che fingono le passioni, che rappresentano, e che fanno le azioni per gli spettatori, e non perchè eglino stessi sentano gli affetti; di modo che è un' affettazione, e non un sentimento interno della persona. Alcuni professori di merito hanno mostrato grazia soltanto per alcune azioni particolari, e altri sono stati freddi. Raffaello al contrario è espressivo in tutti i casi, e la sua esecuzione corrisponde perfettamente in tutti i *modi*, che richiede questo stile, come spiegherò nella descrizione de' quadri.

Stile naturale, ossia della natura.

27. Benchè la pittura debba darci idea delle cose naturali, io distinguo però sotto questo nome di stile naturale le opere, in cui l'artista non si propone altro fine, che questo medesimo, senza scegliere, nè migliorare il più squisito della stessa natura; e ciò s'intende quando si parla di pittori naturalisti, la quale denominazione significa, che tali artefici non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della natura; ma che soltanto hanno saputo copiarla come il caso l'ha loro presentata, o come ordinariamente si trova.

28. Mi pare di poter paragonare questo stile di pittura allo stile della poesia comica, che si serve dell'artifizio della poesia senza impiegare idee poetiche. In questo stile sono eccellenti alcuni Olandesi, e Fiamminghi, come il Rembrant, Gerardo Dou, il Teniers, e altri; ma i migliori esemplari di questo stile sono le opere di Diego Velasquez; e se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell' intelligenza della luce, e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea, che sono le parti più necessarie in questo stile, poichè pel di loro mezzo si dà idea della verità; non potendo sussistere gli oggetti naturali senza aver rilievo, e distanza tra

lo-

loro, e poſſono eſſer di più bello, o più ordinario colorito. Chi voleſſe in queſto genere qualche coſa di più di quel, che ſi trova nelle più belle opere del Velaſquez, nol può trovare che nella natura ſteſſa; ma il più neceſſario ſi troverà ſempre in queſto autore.

29. Sarà facile trovare quello, che corriſponde a qualunque ſtile, quando ſi conſideri, che le parti d'imitazione, e d'eſecuzione debbono eſſer conſeguenti alla prima idea propoſtaſi dall' artiſta: onde paſſerò ſotto ſilenzio diverſi altri ſtili più, o meno perfetti, e che partecipano dell' uno, e dell' altro de' ſopraccennati.

Stili vizioſi.

30. Dubito diſguſtar troppo un gran numero di amatori tenuti per intelligenti, ſe parlaſſi degli ſtili vizioſi, graditi molto da chi non ha il tatto sì delicato da diſcernere la vera eccellenza degli uomini grandi, e prende una mera apparenza per merito vero. Per queſto equivoco molti, come alcuni ſeguaci di Michelangelo, prendono lo ſtile caricato pel vero grandioſo di quel maeſtro. L'affettato di alcuni pittori lombardi ſembra loro grazioſo al pari di quello del Coreggio: e lo ſteſſo accade degli ſtili amanierati, che molti amatori lodano, come ſe foſſero del miglior guſto; mentre non ſono per lo più che un aumento delle coſe accidentali della natura, con cui ſi giunge a dare una idea chiara a chi è incapace di conoſcere gli oggetti della natura per le parti, e per li ſegni principali. I mezzi adoperati dagli artiſti di tale ſtile per dar piacere agli amatori, ſono l'aumento della bellezza delle tinte locali di tutti i corpi, e della loro varietà; la forza, e la contrapoſizione del chiaroſcuro, e la diſpoſizione chimerica delle maſſe di luce, e di ombre dove non poſſono trovarſi; coſicchè tali opere ſono fatte più per gli occhi, che per la ragione. Queſto ſtile hanno praticato molti, che ſono tenuti per uomini grandi, particolarmente fuori d'Italia, de' quali io riſpetto i nomi per li loro meriti in altri articoli dell'arte, com' è la fecondità, e l'abbondanza d'ingegno, e il talento ſuperiore, con cui hanno ſaputo vincere, o diſprezzare le maggiori difficoltà, e contentarſi di qualche pregio nelle parti più facili, ſenza curarſi delle cenſure degl' intelligenti.

Stile facile.

31. Alcuni professori han seguito uno stile assai bello, e di molta facilità, senza essere viziosi, come fu Pietro da Cortona, colla sua scuola, in cui si contradistinse Luca Giordano suo discepolo. Costoro possono dirsi pittori di stile facile, volgari, e popolari, che non hanno investigata la perfezione, contentandosi di dare in tutte le parti dell'arte una idea sufficiente per distinguere una cosa dall'altra, senza dar l'idea della perfezione; fondandosi, che la perfezione è nota a pochi, e ordinariamente non lo è a chi premia con mercede i professori; cosicchè questi celebratissimi artisti non hanno messo altro studio nelle loro opere, che quanto bastava per farsi intendere dal volgo de' dilettanti senza molta applicazione.

32. Per quello, che spetta alla pratica della pittura, essa comprende cinque parti principali, che sono il disegno, il chiaroscuro, il colorito, l'invenzione, e la composizione. In qualsisia opera concorrono principalmente, e assolutamente le tre prime; e tutto quel, che si fa in queste parti, si può dimostrare se sia fatto bene, o male. Non è così delle altre due, che hanno molto dell'arbitrario; e benchè debbano esser guidate dalla ragione, rilevano tuttavia qualche cosa dalle opinioni. Quindi nasce la difficoltà di trovar regole fisse da contentar tutti: e siccome l'invenzione, e la composizione regolano tutta la parte della scelta, ciascuno sceglie diversamente secondo il suo genio, e approva quanto ha scelto.

Disegno.

33. Entrare nella descrizione di tutte le parti, che richiede il disegno, sarebbe opera molto lunga, nè propria di questo luogo. Dirò soltanto, che la sua perfezione consiste nella correzione, cioè nell'esatta imitazione di tutte le *forme*, e del *modo*, con cui esse si presentano alla nostra vista, e in sapere dar loro il carattere corrispondente, scegliendo dalla natura quello, che conviene all'assunto, e all'oggetto.

Chia-

Chiaroscuro.

34. La bellezza del chiaroscuro consiste in sapere imitare tutti gli effetti della luce, e dell' ombra della natura, e in dare alle opere forza, dolcezza, degradazione, varietà, e riposo per la vista sì ne' lumi, come nelle ombre; e finalmente in fare, che lo stesso chiaroscuro serva ad esprimere il carattere d'un' opera qualunque, allegra, o grave, ec.

Colorito.

35. La bellezza del colorito consiste in una giusta imitazione de' colori *locali* (a), o de' *toni* del colore, di cui è tinta ciascuna cosa. Questo *tono* deve esser lo stesso nelle ombre, come ne' lumi, e nelle mezze tinte: ciascun colore, o tinta deve andar degradando secondo la mancanza di luce, o l'interposizione dell' aria fra gli oggetti, e il nostro sguardo: deve finalmente un colore far armonia coll' altro, e ricevere tutti gli accidenti, che si veggono nella natura, sicchè ne risulti un colorito bello, lucido, succoso, forte, e soave.

Invenzione.

36. L'invenzione è la parte più estesa della pittura, e la più propria a spiegare il talento dell' artista. E' la poesia della pittura. Essa sceglie la prima idea dell' opera, e il pittore non deve perderla di vista fino all' ultima pennellata. Non basta che ei formi una buona idea, e che riempia una gran tela di molte figure, se queste non servono tutte a spiegare la detta prima idea. Se tutto il complesso dell' opera non esprime, e dichiara al riguardante l'assunto, di cui si tratta, per preparare, e disporre l'intendimento di chi osserva la pittura, di modo che sia commosso dalle espressioni, e dalle azioni delle figure principali; a niente servirà il dare espressioni violente, e moti alterati, per comparire inventori spiritosi. Il troppo è la cosa più contraria alla buona invenzione. Per dare un'idea di questa parte descriverò fra poco il quadro dello Spasimo di Sicilia, quando parlerò delle pitture del real palazzo.

Com-

(a) *Color locale* è il color proprio, e naturale delle cose, che le distingue tra loro. AZARA.

Compoſizione.

37. Per compoſizione in pittura ſi deve intendere l'arte di unire con buon metodo gli oggetti, che ſi ſono ſcelti per mezzo della invenzione. Queſte due parti hanno ſempre da andare unite, perchè i migliori penſieri, e le più belle invenzioni ſarebbero diſaggradevoli ſenza una buona compoſizione. La bellezza di queſta parte dipende principalmente dalla varietà, dalla contrapoſizione, dal contraſto (a), e dalla diſpoſizione di tutte la parti componenti un'opera. Con tutto queſto l'invenzione ha da regolare tutte le parti della compoſizione per aſſegnare la quantità dal più al meno, che deve entrare nel quadro, e il motivo, e la proprietà di quello, che ſi compone.

38. La pittura è ſtata ſoggetta alle mutazioni, che patiſcono tutte le coſe umane: ha avuto il ſuo progreſſo, e la ſua decadenza: ritornò ad elevarſi fin ad un certo grado; e va declinando di nuovo. Ha non ſolo ſperimentati queſti cangiamenti; ma ha variato anche nelle ſue ragioni fondamentali, poichè quello, che in un tempo è ſtato il ſuo fine principale, in altro ſi è riguardato come una parte appena neceſſaria. Inoltre mutazioni, e differenza di opinioni vi ſono ſtate in varj tempi circa le parti, che compongono l'arte.

39. Do per ſuppoſto, che in niuna nazione la pittura abbia eſiſtito in forma d'arte prima de' Greci, e che niuna la innalzaſſe a sì alto grado di perfezione quanto eſſi. Quegl'ingegni la coltivavano con altre ragioni, e con altro ſtile che i moderni; quantunque l'imitazione della natura ſia ſtata ſempre il fine principale di tutti. Gli antichi Greci facevano sì gran conto della bellezza, che ſoltanto il bello della nãtura ſembrava loro degno d'eſſere imitato; coſicchè ſi può aſſicurare, ch'eglino ſono ſtati quelli, che formarono, e mantennero lo ſtile della bellezza. La grande attenzione, che mettevano i loro maggiori artiſti nella perfezione di queſta parte, li riteneva dal penſare a quelle grandi compoſizioni, di cui ſi pavoneggiano gli autori moderni. Infatti i più celebrati quadri di Polignoto, di Zeuſi, di Parraſio, di Apel-

(a) *Contraſto* in pittura vuol dire la varietà ben inteſa di tutte le parti. E' il contrario della ripetizione. Se in un gruppo di tre figure, per eſempio, una ſi moſtra di proſpetto, un'altra di ſchiena, e l'altra di fianco, ſi avrà un buon contraſto. Ciaſcuna figura, e ciaſcun membro deve contraſtare cogli altri del ſuo gruppo, e ciaſcun gruppo cogli altri del quadro. Anche ne' colori è il ſuo *contraſto*. AZARA.

Apelle, erano di poche figure. Le loro invenzioni, benchè ingegnose, non erano abbondanti di oggetti; e per quanto capiamo dalle sculture, che si sono conservate, le loro composizioni più copiose spiccavano più nell' eccellenza particolare d'ogni figura, che nell'unità del tutto. Un'altra ragione ancora si può addurre, per cui gli antichi pittori non amassero quadri pieni di figure; ed è, che un oggetto bello, e perfetto richiede uno spazio sufficiente per essere nella sua vera comparsa; essendo certo, che i molti oggetti indeboliscono il godimento della perfezione del principale.

40. Quando i pittori greci si avanzarono tanto nella loro arte da meritare l'attenzione di quella nazione inclinata al filosofare, naturalmente si proposero di ricercare l'eccellenza nella imitazione della natura, ma della natura perfetta; onde non si estesero tanto nella quantità degli oggetti, quanto nella loro perfezione. In questa guisa avanzarono l'arte a grado a grado dalla decimaquinta olimpiade incirca, fino alla novantesima, nel qual tempo si erano già ritrovate le maggiori sottigliezze, nè vi restava altro da aggiungere se non quella grazia, la quale, come ho detto, non è propriamente la perfezione, nè la bellezza; ma dà l'idea di quest'ultima, rappresentandóla con quella facilità, che comunica allo spirito di chi la guarda uno stato di quiete, o riposo (a). Questa parte fu riservata al grande Apelle, che fiorì nell'olimpiade centesima decimaseconda. Egli diede all'arte tutto il suo compimento, perfezionando tutto quello, che aveano inventato i suoi predecessori; e tutti quelli, che vennero dopo di lui, caddero in frivolezze, in minuzie, e in capricci.

41. Quando la pittura ritornò quasi come a rinascere nel secolo XIII., trovò il mondo in grande ignoranza, e con poca filosofia; cosicchè que' primi pittori s'impiegarono a dipingere immagini senza fare alcun caso nè della bellezza, nè della perfezione. In Italia, dove principalmente rinacque, si dipingevano facciate intiere di chiese, di cappelle, di cimiterj, rappresentandovi i misterj della passione di Nostro Signore, ed altre con-

(a) La vista trova quiete, e *riposo* in un'opera quando non v'è confusione, e quando i colori, e il chiaroscuro sono anche bene intesi, e degradati in modo, che gli occhi, e l'intendimento comprendono l'idea del pittore con facilita, e senza fatica. Un quadro, dove l'autore esaurisca tutto il suo assunto, e lo carichi troppo di oggetti, o dove usando la varietà abbia intesa male la collocazione de'colori, fara l'effetto contrario del *riposo*, di cui si parla. Le logge chiamate impropriamente di Raffaello, sono un buon esempio della confusione, poichè di tutto vi è troppo. AZARA.

consimili cose; onde fin dal principio l'arte ebbe uno spazioso campo da farsi abbondante piuttosto, che perfetta. Quindi ne viene, che la pittura tra i moderni conserva tuttavia qualche cosa di un tale principio; perchè non servendo tra noi a sodisfare gli uomini più grandi, e pieni di filosofia, come tra i Greci; ma principalmente i facoltosi, e il volgo; l'idea de' nostri artefici anzichè studiare la perfezione, dee ricorrere all'abbondanza, e alla facilità, perchè sono le parti, che possono esser capite dalle persone, per le quali il più delle volte si dipinge.

42. Siccome niente è costante in questo mondo, e gli uomini spingono più innanzi le loro idee, innalzando quello, che è basso, e abbassando quello, che è alto, non poteva far a meno che i pittori cercassero nuovi modi da superarsi gli uni gli altri; e con ciò andarono aggiugnendo qualche poco di teorica a quella barbara pratica, con cui aveano incominciato. La prima parte, che ritrovarono, fu la prospettiva, la di cui intelligenza contribuì tanto alla composizione, che potendo già esprimere gli scorci, si videro in istato di avanzar molto le loro invenzioni. Domenico Ghirlandajo fiorentino fu il primo, che mediante questa parte migliorò il *modo* della composizione, mettendo le figure in gruppi; e distinguendo i piani colla giusta degradazione, diede profondità alle sue composizioni. Con tutto ciò non ardì avanzarsi al *modo* delle composizioni moderne.

43. Verso il fine del secolo decimoquinto nacquero alcuni talenti superiori, come Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, fra Bartolomeo da san Marco, e Raffaello. Leonardo trovò molte sottigliezze; Michelangelo collo studio de' frammenti antichi, e coll' intelligenza dell'anatomia ingrandì lo stile del disegno colle *forme*. Giorgione da Castelfranco lo ingrandì in generale, e in particolare diede al colorito maggior vivezza, che non avean fatto i suoi predecessori. Tiziano con una imitazione più sottile della natura trovò la perfezione ne' toni del colorito. Fra Bartolomeo, facendo particolare studio nel panneggiamento, trovò il modo di vestir bene le figure, seguendo il rilievo del nudo per mezzo del chiaroscuro. Raffaello dotato del talento il più proprio, e il più determinato per la pittura, studiò i suoi predecessori, e contemporanei; e appropriandosi il più eccellente di tutti secondo la verità della natura, e la ragione, formò lo stile il più perfetto, e il più universale di quan-

quanti pittori moderni sono stati prima, e dopo di lui; e se egli fu eccellente in tutte le parti dell'arte, lo fu più nella composizione, e nella invenzione; e credo, che sorprenderebbe gli stessi Greci se vedessero le sue grandi opere del Vaticano, dove unitamente all'abbondanza è tanta perfezione, attenzione, finezza, e facilità.

44. Come tra' Greci la pittura avea acquistata la somma perfezione per mezzo di Zeusi, e di Parrasio; e che il grande Apelle, siccome ho detto, non ebbe da aggiungerle che la grazia; parimente anche tra' moderni niente mancava alla pittura dopo Raffaello, se non quella grazia, che le aggiunse Antonio Allegri, detto il Coreggio, il quale compì tutto quello, che poteva desiderare lo stile della pittura moderna; appagando non solamente la ragione degl' intelligenti, ma anche la vista di tutti.

45. Dopo questi gran pittori vi fu un intervallo, finchè i Caracci da Bologna studiando le opere de' loro predecessori, e principalmente quelle del Coreggio, divennero i più grandi, e più felici tra gl'imitatori. Annibale fu il più corretto disegnatore, e riunì lo stile delle statue antiche colla grandiosità di Lodovico; ma non attese le sottigliezze dell' arte, e le riflessioni filosofiche (a). Da questi Caracci si formò una scuola di uomini molto abili, e tutti seguirono lo stesso cammino, all'eccezione di Guido Reni, il quale fu d'un talento grande, di molta facilità, e introdusse nella pittura uno stile gradevole, composto di bello, di grazioso, di ricco, e di facile. Il Guercino da Cento fu inventore d'altro stile particolare di chiaroscuro, che si chiama di macchia, di contraposizioni, di varietà, e d'interruzioni di tutto il chiaroscuro.

46. Dopo questi valentuomini, che imitavano con modo facile l'apparenza della perfezione de' primi, e della natura, venne Pietro da Cortona, il quale trovò tuttavia troppa difficoltà d'accomodarsi a quegli stili; ed avendo riportato dalla natura un gran talento si applicò principalmente alla parte della composizione, e a ciò, che si chiama gusto. Fin allora tutte le composizioni aveano avuta una specie di simetria, o sia di disposizione, regolata secondo l'equilibrio; o come quelle di Raffaello, secondo che domandava l'invenzione della storia: ma Pietro da Cortona separò quasi la invenzione dalla composizione, badando molto

(a) Si veda quì avanti *pag. 194.* una di lui lettera. FEA.

più a quelle parti, che dilettano la vista, come sono la contraposizione, e i contrasti de' membri nelle figure: cosicchè d'allora s'introdusse il costume di riempiere i quadri di una folla di figure ben piantate, senza pensare se convenissero, o no alla storia: il che è quasi l'opposto della pratica degli antichi Greci, i quali usavano metter poche figure, affinchè la loro perfezione fosse più visibile. La scuola cortonesca si è propagata, mutando il carattere dell' arte della pittura.

47. Poco dopo in Roma venne Carlo Maratta, che aspirando alla perfezione, la cercò nelle opere degli altri grandi pittori, e particolarmente della scuola de' Caracci. Benchè egli facesse tutti gli studj pel naturale, si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità. Questa massima estesa a tutte le parti dell' arte, ha dato alla sua scuola, che è stata l'ultima, un certo stilè di squisitezza, che per altro dà nell' affettazione.

48. La Francia ha avuto anche uomini grandi, particolarmente nella composizione, in cui Niccola Pussino fu, dopo Raffaello, quegli, che più imitò lo stile degli antichi Greci. Carlo le Brun fu abbondante, come lo furono varj altri: e finchè la scuola francese non si dipartì dalle massime dell'italiana, produsse soggetti di gran merito in varie parti dell'arte; ma venuti in appresso alcuni, che preferivano le magnifiche opere del Rubens, che essi possedevano, alle perfette di Raffaello, imitarono in parte gli oggetti gradevoli, che offriva la natura in Francia, colle massime del Rubens; e formarono uno stile, che piacque a quella nazione per la novità, e pel brio, abbandonando il gusto italiano. In tal guisa si formarono uno stile nazionale, in cui il brio, e lo spirito fa la essenzial parte. D'allora non dipinsero più nelle loro storie nè Egizj, nè Greci, nè Romani, nè Barbari, come avea fatto il gran Pussino; ma sempre Francesi, per esprimere le persone di qualunque altra nazione.

49. Quello, che io penso delle altre scuole, potete rilevarlo dalla descrizione, che fo delle opere de' loro migliori artisti.

50. Benchè il poco fin quì detto non sia sufficiente per dare una compita idea dell'arte; temo tuttavia, che a voi sembri troppo lungo preambolo per la breve descrizione, che sono per fare, de' quadri di Sua Maestà. Io desidererei, che in questo real palazzo si trovassero raccolte tutte le preziose pitture, che sono spar-

ſparſe negli altri ſiti reali, e che foſſero diſpoſte in una galleria degna d'un sì gran monarca, per potervene bene, o male formare un diſcorſo, che da' pittori più antichi, de'quali abbiamo contezza, guidaſſe l' intendimento del curioſo fino agli ultimi, che hanno meritata qualche lode: potrei in queſta guiſa far comprendere la differenza eſſenziale, che paſſa tra di loro, e darei con ciò più chiarezza d'idee: ma non avendo giammai penſato la corte a formare una ſerie di pitture; parlerò interrottamente degli artiſti di diverſi tempi, incominciando da'migliori autori ſpagnuoli per eſſer le loro collocate nelle ſtanze principali di queſto real palazzo.

DESCRIZIONE DE' PRINCIPALI QUADRI DEL PALAZZO REALE DI MADRID.

51. Nella ſala, dove il re ſi veſte, ſi è riposta la maggior parte di detti quadri, particolarmente di tre autori, che ſono Diego Velasquez, il Ribera, e il Morillo. Ma quanta differenza fra loro! Che intelligenza, e verità nel chiaroſcuro non ſi oſſerva nel Velasquez! Come inteſe bene l'effetto, che fa l'aria interpoſta fra gli oggetti, per farli comparire diſtanti gli uni dagli altri! E quale ſtudio per qualunque profeſſore, che voleſſe conſiderare ne' quadri di queſto autore, eſiſtenti nella riferita ſala (eſeguiti in tre diverſi tempi), il modo, che inſegna la via da lui tenuta per giungere a tanta eccellenza nell'imitare la natura! Il quadro dell'Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il pittore ſi aſſoggettò ne' ſuoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza, che gli pareva vedere in quello, conſiderando la differenza eſſenziale, che è tra le parti illuminate, e le ombre; coſicchè queſta medeſima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro, e nel ſecco.

52. Nel quadro del finto Bacco, che incorona alcuni ubbriachi, ſi vede uno ſtile più ſciolto, e libero; poichè imitò la verità non come è, ma come appariſce. Tuttavia ſi oſſerva maggior diſinvoltura, e maneggio nella Fucina di Vulcano, dove alcuni de' fabri ſono una perfetta imitazione della natura. Ma dove ſenza dubbio diede la più giuſta idea dello ſteſſo naturale, è nel quadro delle Filatrici, che è del ſuo ultimo ſtile, e fatto

in modo, che pare non avervi avuta alcuna parte nell'esecuzione la mano, ma la sola volontà: in questo genere è un'opera singolare. Oltre queste pitture vi sono del Velasquez alcuni ritratti di questo stile, che fu il più bello, ch'egli ebbe.

53. E' ammirabile il Ribera nell'imitazione del naturale, nella forza del chiaroscuro, nel maneggio del pennello, e nel dimostrare gli accidenti del corpo, le rughe, i peli, ec. Il suo stile è sempre forte; ma non giunse al Velasquez nell'intelligenza de'lumi, e delle ombre, mancandogli la degradazione, e l'ambiente dell'aria; benchè nel colorito è di maggior forza, e brio, come lo dimostrano i quattro quadri de'sopraporti.

54. Del Morillo sono in questa camera pitture di due stili differenti. Del primo sono la Incarnazione, e la Natività del Signore, i quali, e particolarmente il secondo, sono dipinti con valore, e con forza conforme al naturale, sebben fossero fatti prima ch'egli acquistasse quella dolcezza, che caratterizza il suo secondo stile, come si nota in altri quadri di questa camera, e segnatamente nel piccolo dello Sposalizio della Madonna, e in una bellissima mezza figura di san Giacomo collocata nella contigua camera di passo.

55. Nella sala di conversazione del re evvi un'eccellente opera del Velasquez, la quale rappresenta la infanta donna Margherita Maria d'Austria quando il sudetto Velasquez la ritrae; ma essendo sì nota quest'opera per la sua eccellenza, non dirò altro, se non che essa ci può convincere, che l'effetto cagionato dalla imitazione del naturale è quello, che suole contentare ogni classe di gente, e sopratutto dove non si fa il principal conto della bellezza.

56. Lascerò per adesso di parlarvi di tanti eccellenti quadri di Tiziano ripartiti per tutte le stanze del palazzo, per dirvi qualche cosa del superbo ritratto del Velasquez, in cui rappresenta Filippo IV. a cavallo, in un modo ammirabile sì per la figura del re, come per il cavallo, e pel paese stesso toccato (a) col maggior gusto; ma sopratutto è singolare il modo facile, e de-

(a) *Toccare* in termine di pittura significa maneggiare il pennello, e i colori. Ogni oggetto si suppone vedersi in una certa distanza, e per consegnenza deve perder le minuzie, che si veggono da vicino. I capelli, per esempio, non si possono vedere, nè rappresentare divisi come sono, e perciò il pittore li rappresenta in massa. Questa massa si ha da fare d'una certa maniera, che dipenda dal suo stile, e dalla sua elezione. Onde diremo, che un pittore *cocca* in tal modo, o in un altro. In somma questo distingue i *tocchi* forti, soavi, facili, delicati, grandi, ec. AZARA.

e determinato, con cui è dipinta la testa del re, che sembra rilucervi la cute; e tutto, fino i capelli, che sono bellissimi, è eseguito colla maggior leggerezza. A canto a questo ritratto è l'altro del conte duca d'Olivarez, quasi niente inferiore al surriferito del re.

57. Andiamo ora ad osservare il bellissimo quadro dello stesso autore, rappresentante la resa d'una piazza, il quale quadro fu prima collocato al Ritiro nel salone chiamato de' regni, e attualmente nella camera, dove pranzano i principi di Asturias. Contiene quest'opera tutta la perfezione, di cui era suscettibile l'assunto; nè v'è cosa, eccettuate le aste delle lance, che non sia espressa col più gran magistero. Nella stessa camera è il ritratto dell'infanta donna Margherita Maria, e quello di un infante a cavallo, eseguiti entrambi dal Velasquez secondo il suo stile migliore, con altri ritratti di sua mano ivi collocati.

58. Nella camera, dove si veste il principe, vi sono tre bellissimi quadri del Ribera, un san Girolamo, e un san Benedetto compagni, e dipinti secondo il suo stile più chiaro, ne'quali si vede il più bel maneggio di pennello, e l'imitazione più esatta del naturale, e d'un'espressione non ordinaria nel viso di san Benedetto. L'altro, rappresentante il martirio d'un santo, è anco eccellente, sebbene di stile più forte.

59. Sarebbe superfluo parlare di tutte le pitture del Rubens, e della sua scuola, che in sì gran numero sono in questo palazzo. E' però notabile una, che rappresenta l'Adorazione de're, opera veramente di prima classe tra quelle di questo autore. Egli la dipinse in Fiandra secondo il suo migliore stile; e quando egli stesso venne in Spagna le aggiunse altra tela per fare più grande il quadro, e aumentar le figure, tra le quali fece il suo proprio ritratto. Questo quadro ha tutte le bellezze, di cui era capace il suo autore in assunti storici, e il disegno non è de' più alterati.

60. Tra i diversi quadri del Vandeyck ve n'ha uno molto bello, che rappresenta Cristo nell'orto, dipinto con gran gusto, e buon colorito, per quanto lo permetta l'assunto figurato di notte. Eccellente è altresì un ritratto di mezza figura dell'infante cardinale, per la verità, che vi si ammira, pel colorito, e per esser toccato colla maggior facilità, morbidezza, e limpidezza.

61. Sono quasi infiniti i quadri di Luca Giordano, di cui si puo dire, che non fece mai cosa cattiva; poichè sempre si tro-

trova nelle ſue opere un certo guſto, mà a guiſa d'embrione, delle coſe eccellenti fatte dagli uomini celebri delle ſcuole d'Italia. Per altra parte egli non arrivò mai alla perfezione in coſa alcuna; d'onde proviene, che non potendo il ſuo ſtile ſoffrir alcuna diminuzione ſenza cadere nel più ordinario della pittura, ſi fermarono in queſto grado coloro, che vollero ſeguirlo. Le opere di Luca Giordano ſono, generalmente parlando, di due ſpecie, benchè ne faceſſe varie imitando or l'uno, or l'altro pittore particolare. Diverſi ſuoi quadri ſono d'un color forte, che imitano alquanto il Ribera, da cui egli appreſe la profeſſione, e lo ſeguì nel principio; ma il ſuo ſtile più generale, più proprio del ſuo genio, e che ſi oſſerva nelle ſue migliori opere, è quello, ch'ei preſe da Pietro da Cortona. Conforme a queſto è la ſuperba opera a freſco del caſone del Ritiro, e molti quadri del palazzo; ma in altre opere, ch'ei fece dopo a Madrid, ſi allontanò alquanto da queſto ſtile, miſchiando figure veſtite al modo di Paolo Veroneſe, e dipingendo più diſanimato di tinte, e di chiaroſcuro; e con ciò ſi fece una maniera più peſante, come ſi può vedere in alcune ſtorie di Salomone, che ſono nel palazzo, fatte dopo che dipinſe le opere dell'Eſcuriale.

62. Tra quelle dello ſteſſo palazzo ve n'è una della Madonna, di mezzo corpo, col Bambino, e ſan Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti il Bambino è quaſi tutto preſo da queſto autore: le carni delle figure ſono roſſette; il campo, e il paeſe tirano all'azzurro; la tonica della Madonna è d'un incarnato di carmino aſſai chiaro, e il manto d'un azzurro oſcuro; tutte coſe caratteriſtiche di Raffaello; e perciò chi non conoſce la bellezza eſſenziale di queſto autore reputa quell'opera una imitazione di lui. Altri quadri del Giordano veggonſi in palazzo imitanti la maniera veneziana, non però con quella perfezione, che taluni ſuppongono.

63. Si potrebbero contare per opere di grande conſiderazione alcune pitture del Tintoretto, del vecchio Palma, e di Giacomo da Baſſano; ma ſono tutte, al mio parere, eccliſſate da quelle di Paolo Veroneſe, e ſpecialmente da alcune di Tiziano del ſuo migliore ſtile, perchè queſto grand'uomo non fu mai ſuperato, nè uguagliato da alcuno nell'intelligenza, e perfezione del colorito. E' tale nelle ſue opere l'eccellenza di queſta parte della pittura, che in niun modo ſe ne può conoſcere l'artifizio, ſem-

ſembrando tutto una pura verità. Era Tiziano ſommamente facile nel maneggio del pennello, però ſenza negligenza; anzi i ſuoi tocchi ſono diſegnati. L'effetto, e la forza del chiaroſcuro ne' ſuoi quadri non conſiſte nell'oſcurità delle ombre, o nella chiarezza de' lumi, ma nella diſpoſizione de' proprj colori locali.

64. Tutte le ſurriferite qualità ſi poſſono vedere eſeguite nel belliſſimo Baccanale, le di cui figure ſono grandi la terza parte del naturale. Attualmente ſi conſerva queſta pittura in un gabinetto della principeſſa. Ciaſcuna coſa in particolare, e tutte inſieme ſono sì belle in queſto quadro, che lungo ſarebbe il deſcriverle. Solamente poſſo dirvi, che non paſſo mai davanti ad eſſo, ſenza reſtare ſorpreſo d'ammirazione, per quella donna addormentata poſta nel primo piano; cagionandomi tanta novità ogni volta come ſe non l'aveſſi mai veduta. Il colorito di queſta figura è del più chiaro, che giammai uſaſſe Tiziano: la degradazione delle tinte è sì maravglioſa, che io non ho veduta in queſto genere coſa più bella nel mondo; nè ſi diſtinguono che col paragonarle con molta attenzione le une colle altre: ciaſcheduna da per sè compariſce carne, e l'infinita varietà di tutte è ſoggetta all'idea d'un ſolo *tono*. In tutte le figure, e in ciaſcuna è differenziata la tinta locale delle carni colla maggior proprietà, e anche i panni ſono di bei colori. Paſſando agli acceſſorj, il cielo con nubi chiare, gli alberi verdi, varj, e ombroſi, il terreno coperto di erbette, e il tutto inſieme ha brio ſenza uſcire dalla perfetta imitazione della natura.

65. Il quadro quaſi della ſteſſa grandezza, che rappreſenta una feſta di fanciulli in gran numero a giuocare con pomi, che raccolgono dagli alberi, è anche della maggior bellezza, d'uno ſtile molto finito; e pare quaſi fatto nello ſteſſo tempo, che l'altro. Cagiona maraviglia la tanta diverſità de' putti, e ne' loro capelli quaſi tutti neri, e ricci; ma ſopratutto è artificioſiſſima la degradazione delle tinte, e la finitezza, perdendoſi a poco a poco negli oggetti più diſtanti.

66. Queſti due quadri erano in Roma in caſa Lodoviſi, e furono regalati al re di Spagna. Gli ſteſſi, ſecondo riferiſce il Sandrart, ſervirono di ſtudio per apprendere a far i putti belli al Domenichino, al Puſſino, e al Fiammingo. L'Albano ſi ſervì in un ſuo quadro di un gruppetto di queſti putti, che ſtanno ballando. Nel palazzo ſonovi due copie, che fece il Rubens di det-

detti quadri; ma si possono considerare come un libro tradotto in lingua fiamminga, che conserva tutti i pensieri, avendo perduta tutta la grazia dell'originale.

67. Vi sono molte altre pitture dello stesso Tiziano, tutte però fatte posteriormente, e alcune nella sua vecchiaja, quando colla vista diminuita trascurava la limpidezza del pennello; sempre però conservando l'eccellenza delle tinte. Non ostante ha recato danno alla pittura l'aver Tiziano lasciate tante opere di questa classe lavorate con negligenza, perchè molti pittori hanno imitato questo *modo*, senza ricordarsi, che Tiziano avea saputo dipingere più finito, e fatto prima grande studio in tutti i bei principj, e fondamenti dell'arte, benchè riuscisse superiore nel colorito, in cui sorpassò tutti.

68. Pochi quadri possiamo numerare del Coreggio; ma siccome ogni cosa dipinta da questo grand' uomo ha tutto l'incantesimo dell' arte, benchè non se ne abbiano quì che due, bastano per dare un'idea sufficiente della grandezza di questo artista. La Madonna, che veste il Bambino, con san Giuseppe in distanza, sembra fatta a guisa di abbozzetto per le molte variazioni essenziali, che si scorgono fatte dall' autore nell'azione del Bambino, e della Madonna. Sorprende a vedere, che una figura minore di due palmi faccia tanto effetto in distanza, benchè sia molto considerabile, sembrando, che ecceda la sua misura; questo però non tanto proviene dalla forza del chiaroscuro, quanto dalle mezze tinte impercettibili, che passano dalla luce alle ombre, e dal singolar artifizio di trattar le une, e le altre, con cui espresse di tal maniera il rilievo, e le forme, che fa quasi dimenticare esser quella una superficie piana.

69. Se Tiziano fu singolare nelle tinte, e nel colore *locale* di qualunque cosa, che rappresentava; il Coreggio, benchè meno perfetto in questo articolo, lo superò infinitamente nel rilievo particolare delle *entrate*, e delle *uscite* di ciaschedun corpo, e delle sue parti, come anche nell'artifizio della prospettiva aerea, non solo riguardo agli oggetti degradati di chiaro, e di oscuro per la distanza interposta, ma anche per certa intelligenza della natura dell' aria, la quale essendo materia più, o meno diafana, si riempie di luce, e passando tra'corpi la comunica agli stessi in quelle parti, dove non può giugnere il raggio diretto; e così forma quell'ambiente, che ci fa distinguere gli oggetti nell'ombra stes-

ſteſſa, e comprender la diſtanza, che è tra l'uno, e l'altro. Queſta parte fu perfettamente inteſa dagli antichi Greci, come ſi può oſſervare nelle pitture d'Ercolano, anche nelle più ordinarie; onde ſi conoſce eſſere ſtato in quel tempo un precetto di ſcuola. Fra' moderni i più celebri in queſto punto, furono il Coreggio, il Velasquez, e il Rembrant.

70. Ritornando al noſtro quadro, il Bambino è coſa perfettiſſima, non ſolo per l'intelligenza del chiaroſcuro, ma anche pel colorito, per l'impaſto, pel diſegno, e per la ſomma grazia. Il Coreggio intendeva a maraviglia gli ſcorci, e il fare, che i contorni naſceſſero dalle ſteſſe forme del corpo; coſa eſtremamente difficile, e conſeguita ſoltanto in ugual grado dal gran Michelangelo, e da Raffaello. I Greci riputarono queſta per la più difficil parte della pittura, come riferiſce Plinio (libro 35. cap. 10.) parlando di Parraſio in queſti termini: *Perchè nel dipingere i corpi, e il mezzo delle coſe, benchè ſia certamente coſa grande, molti vi ſono riuſciti con riputazione; ma il fare gli eſtremi, e terminar le coſe, che comprendono, è un merito, che pochi pittori hanno avuto, perchè le ultime linee debbonſi fare in maniera, che ſembrino abbracciare, e tondeggiar le coſe, moſtrando il ritondeggiamento di eſſe, e che non finiſcono dove la viſta.*

71. L'altro quadro, che rappreſenta l'orazione di Noſtro Signore nell'orto, è anche piccolo; ma opera finita, e ſtudiata. A prima viſta ſi diſtingue ſoltanto il Criſto coll' angelo, e la chiarezza dell'aria, reſtando tutto il rimanente in ombre come di notte: conſiderandolo poi bene, vi ſi trova divinamente eſpreſſo l'ambiente, e la degradazione, come fanno gli oggetti naturali viſti a poca luce; coſicchè conoſciamo gli oggetti vicini quando i lontani non poſſono giungere alla noſtra viſta. Coloro, che vanno a prendere il Signore, non ſi diſtinguono; nè v'è tocco, nè pennellata ſenſibile negli alberi fin al luogo, dove ſtanno gli apoſtoli; ma a miſura, che le coſe ſi avvicinano più alla luce, s'incominciano a diſtinguere foglie, rami, erbette, un tronco colla corona di ſpine, e la croce per terra. Lo ſplendore del volto di Criſto illumina tutto il quadro; ma lo ſteſſo Salvatore riceve la luce dall' alto, come dal cielo, riverberandola nell' angelo, che da lui la riceve (a). L'idea, che è molto propria, e bel-

(a) Vedaſi il detto avanti *pag. 189*. In caſa Falconieri eſiſte una belliſſima copia di queſto quadro fatta da Filippo Lauri, ſulla quale Mengs fece un diſegno inciſo poi dal ſig. Gio. Volpato, e inſerito nella Raccolta della Scuola Italica; come nota anche il ſig. Ratti *pag. 121*. FEA.

e bella, è eseguita con quella perfezione, di cui il solo suo autore era capace. Oggi trovansi questi quadri nello stesso gabinetto della principessa, ove sono i sopradetti di Tiziano. Quivi è anche qualche cosa di Leonardo da Vinci. Del suo migliore stile è un quadro, che rappresenta due putti scherzanti con un agnello, non molto ben eseguito; e un altro, in cui è la sola testa di san Giovanni giovinetto. In queste pitture si vede il grande studio, che fece l'autore sopra la luce, e le ombre, cioè sopra quella degradazione, che è dalla maggior luce alla maggiore oscurità; osservando anche certa grazia, e gesti ridenti, che sembrano aver aperta la strada al Coreggio per giungere poi a quella grazia, che si vede nelle sue opere (a).

72. Trovansi anche in questo gabinetto alcuni quadri creduti di Raffaello. Di sua invenzione è una Sagra Famiglia con figure la metà del naturale, e pare una di quelle pitture fatte con suo disegno da qualcuno de' suoi migliori discepoli. V'è un altro quadretto della Madonna, di mezza figura, col Bambino, della stessa composizione del famoso quadro di Firenze noto sotto il nome della *Madonna della seggiola*; col divario, che in questo, di cui parliamo, manca il san Giovanni, ed è di forma quadrata; mentre l'altro è rotondo con figure grandi quasi al naturale. Questo quadretto del palazzo sembra ridipinto in gran parte dallo stesso Raffaello, ma più a modo d'abbozzetto, che di opera finita. La testa della Madonna in particolare è tutta sua: è piena di vita, e d'espressione, e paragonabile con qualunque altra delle sue opere.

73. Ma come potrò spiegarvi a sufficienza, e nella forma più confacente, il bellissimo quadro conosciuto sotto il nome dello *Spasimo di Sicilia*? Voi sapete, che Raffaello lo dipinse in Roma per inviarlo in Sicilia, da collocarsi nella chiesa della Madonna dello Spasimo. Quest' opera, siccome narra il Vasari, si perdè in mare, ma fu ricuperata senza soffrir danno alcuno. In tutti i tempi è stata molto stimata dai veri intelligenti. Agostino Veneziano la incise, benchè senza dar idea della sua bellezza. Il conte Malvasía ne parla con disprezzo; ma gli stessi suoi scritti lo dichiarano di poco giudizio su l'eccellenza delle pitture: e se si fidò della relazione di qualche pittore, questi saranno stati ta-

(a) Tra i quadri, che da Modena passarono alla galleria di Dresda, ve n'è uno del Coreggio, che rappresenta la Madonna, la di cui testa è molto consimile allo stile di Leonardo. PONZ.

tali, che per la loro grande distanza da Raffaello non potevano discernere il merito di questo grand' uomo, nè le vere ragioni, con cui debbonsi valutare le opere degli artisti.

74. Mi pare indubitabile, che la parte più nobile della pittura non è quella, che solamente diletta la vista, e rende piacevoli le opere ad uomini affatto ignoranti dell' arte; ma che quelle parti sono le più pregevoli, che sodisfano l' intendimento, e contentano quelli, che sanno far uso delle facoltà dell' anima. Essendo dunque così, com' io ne sono persuaso, Raffaello è senza contrasto il maggior pittore fra tutti quelli, de' quali si sono conservate opere fino alla nostra età. Le invenzioni, e concetti de' suoi quadri, alla prima vista danno idea di quello, ch' ei vuol far comprendere all' intendimento di chi li mira. Perciò l'assunto, sia tranquillo, o tumultuoso, feroce, o amoroso, allegro, o malinconico, non contiene cose, che non convengano con quella idea, che è il perfetto significato degli assunti, pel di cui mezzo muove il nostro intelletto, e vi acquista sopra tanto potere, e autorità, come la poesia, e l'oratoria.

75. Oltre a ciò in ciascuna delle sue figure si vede espresso quello, che fece prima di quell' atto, e quasi si comprende quello, che precisamente deve far dopo. Niuna tra le azioni si vede totalmente compita; anzi tutte stanno nell' atto dell' azione poco più che cominciata, o prima d'esser finita; e questo è quello, che loro dà tal vita, che a mirarle attentamente sembrano muoversi. Infatti se vogliamo esaminar il presente quadro in tutte le riferite parti, conosceremo facilmente, che se Raffaello non fosse stato sempre sì grande nelle sue opere, si potrebbe dire, che questa fosse l'unica per la sua gran bellezza.

76. Voi già sapete, che l'assunto di questo quadro è preso dalla Scrittura, allorchè portando Gesù Cristo la croce al Calvario, le donne in vederlo proruppero in pianto; ed egli come profeta disse loro, che non piangessero per lui, ma per li loro proprj figli, annunziando la sciagura di Gerusalemme. Raffaello per dar grazia a questa composizione fece vedere in lontananza il Calvario, al quale si ascende per tortuoso cammino, che volta a mano dritta fuori della porta, dove suppose, che il Signore cadde la prima volta al torcere dello stesso cammino, dal cui lato lo tira un manigoldo colla corda, che lo teneva legato.

77. E' da fupporfi, che effendo ftato fatto quefto quadro per la chiefa della Madonna del dolore, i padroni voleffero, che il pittore v'introduceffe la Madonna, benchè fia anche poffibile, che foffe idea fua: comunque foffe, Raffaello feppe in tutte le occafioni trovar modo il più nobile, decorofo, ed espreffivo di rapprefentare qualfifia affunto.

78. Dovendo figurare in quefto quadro la madre d'una perfona, che fi conduce al fupplizio, maltrattata fpietatamente da' miniftri, fcelfe lo ftato più infelice di una madre nobile, che per ajuto di fuo figlio fi trova nella precifa neceffità di fupplicare l'infame turba ad aver pietà di lui. In quefto ftato dipinfe Raffaello la Madonna, la quale buttata inginocchioni non mira il figlio, cui da per sè niun foccorfo poteva dare; ma in atto di efficaciffima fupplica, manifefta, che effendo caduto a terra ha neceffità della commiferazione di chi lo tira, per follevarfi. A quefta efpreffione tanto umile della Madonna il pittore diede nobiltà col dipingerle a fianco la Maddalena, fan Giovanni, e le altre Marie, che l'accompagnano, e la foccorrono, foftenendola fotto le braccia.

79. Quefte perfone fono rapprefentate piene di confiderazione per li patimenti del Signore, particolarmente la Maddalena, che pare quafi ftia parlando a Gesù. San Giovanni è in foccorfo della Madonna. Gesù Crifto fi vede caduto, non debole però, nè abbattuto, anzi in atto di minacciare colle fue parole, come riferifce il Vangelo; e il fuo afpetto oltre di effere in quefto quadro d' una eccellenza, e bellezza quafi incomprenfibile, fi manifefta come accefo di fpirito profetico; il che corrifponde perfettamente al foggetto, non folo per la perfona, che rapprefenta, la quale fempre era Dio, benchè patiffe; ma eziandio come conveniva a Raffaello, che mai non efprimeva baffamente cofa alcuna, quando il carattere di effa fi poteva, o doveva rapprefentare con nobiltà. L'azione di tutta la figura è animata, e nobile: il braccio finiftro, che colla mano belliffima appoggia fopra una pietra, è tutto ftefo; ma nelle pieghe della manica larga manifeftò l'atto momentaneo, fembrando che tuttavia ftieno in aria, nè abbian finito di cadere fecondo l'inclinazione del loro pefo. Colla dritta il Salvatore abbraccia la croce, che lo opprime, come non volendo che gli fia tolta, e anzi come fe defideri di follevarla: penfiero degniffimo del gran-

grande intendimento di Raffaello, che fino in un'azione, che a molti ſembrerebbe indifferente, ſi ricordò, che Gesù pativa perchè voleva.

80. Non è meno ammirabile la varietà de' caratteri, che ſeppe eſprimere ne' manigoldi, facendo vedere, che tra' cattivi ſe n'incontran de' peſſimi. Quella figura di roveſcio, che tira colla corda Gesù Criſto, pare non avere altro oggetto, che un brutal deſiderio d'arrivare col paziente al luogo del ſupplizio. L'altro, che ſoſtiene in qualche modo la croce, ſi moſtra come moſſo da certa compaſſione, e che vorrebbe ſollevare Gesù. A ſuo fianco ſta un ſoldato, che ſpingendo la croce ſu la ſpalla di Criſto, e alzando la lancia in atto di minacciare, eſprime la maggior nequizia nel volere ancora più opprimere il Signore già caduto.

81. Tutti queſti rifleſſi non tendono propriamente che all' invenzione, la quale in verità è quella, che nobilita l'arte della pittura, e fa conoſcer la forza dell' intendimento dell' artiſta, il quale quando arriva in queſta parte all' eccellenza, cui giunſe Raffaello, merita il titolo di uomo grande, come i grandi poeti, e oratori. Convien però avvertire, che la perfetta invenzione non conſiſte ſoltanto in un bel concetto, o in un penſiere bello, e proprio; ma in quella unità d'idea ſeguita, che riempie prima, ed occupa l'intelletto del profeſſore, e poi quello degli ſpettatori; dovendo mantenerſi nella ſteſſa idea dalla prima diſpoſizione del tutto fino all' ultima pennellata, formando una ſola coſa nel fine dell' opera.

82. Molti altri artiſti, che al comune de' dilettanti, e al volgo pittorico ſembrano inventori, hanno per lo più ignorato affatto le ſudette parti, che poſſedeva il gran Raffaello, confondendo ad ogni iſtante l'invenzione colla compoſizione. E' l'invenzione la vera poeſia del quadro, formato già nella mente del pittore, il quale lo rappreſenta poi come ſe lo aveſſe veduto, e che avanti a' ſuoi occhi ſteſſe accadendo il caſo di quelle perſone da lui propoſteſi nella ſua prima idea.

83. Al contrario la compoſizione, e la diſpoſizione conſiſtono in coordinare tutti gli oggetti, che entrano nella invenzione ſudetta. Dall' equivoco introdotto nelle ſcuole de' pittori, e nelle teſte de' dilettanti, è nato il credere, che i quadri s'inventino, e ſi compongano ſolo per dilettar la viſta con diverſità di oggetti, con direzioni, e contrapoſizioni variate; obliando eſſi

la

la parte più nobile, che è il ſignificato, il quale appartiene alla invenzione.

84. Alcuni ignoranti hanno oſato dire, che Raffaello non foſſe compoſitore, perchè non s'imbatterono che in qualche immaginetta della Madonna, e non videro mai le magnifiche opere del Vaticano, nè quelle degli Atti degli Apoſtoli, inventate da lui per tappezzerie, delle quali in Madrid ſteſſo ſi può vedere, e conſiderare la compita raccolta, che poſſiede il duca d'Alba (a). Quando però non ſi poteſſero quivi oſſervare nè queſte, nè ſtampe delle opere di Raffaello, il ſolo quadro, di cui parliamo, potrebbe convincere dell' eminente ſua qualità in queſta parte. Chi ſeppe infatti meglio di lui *equilibrare* le compoſizioni, *piramidare* i gruppi (b), e dare il *contraſto* d'un *movimento alternativo* ai membri delle figure con infinita varietà di direzioni, coſicchè in tutte le parti delle ſue divine opere ſembra eſſervi vita? E chi inteſe meglio la giuſta quantità delle figure, che convien porre in una ſtoria, e disporle in modo, che niuna reſti oziosa, o inutile? Se egli non usò che moderatamente, e di rado certi moti violenti, fu per aſſoggettar tutto alla eſpreſſione, e per dipingere lo ſtato dell' animo delle perſone, che figurava; eſſendo inveriſimile, che un uomo penſieroſo faccia le ſteſſe azioni di uno, che combatta, o corra, o cammini. Perlochè il nobile dal plebeo, il vecchio dal giovine, e ogni diverſità di ſtati, naturali, o accidentali, ſi hanno da diſtinguere nella buona compoſizione, come ha fatto Raffaello, eſſendo queſta una parte della invenzione.

85. Il diſegno, che è lo ſtrumento più efficace, che il pittore abbia per iſpiegare i concetti della ſua mente, è anco belliſſimo in queſto quadro, come in tutte le altre opere di Raffaello: e ſe egli in ciò non giunſe alla total bellezza delle ſtatue greche, fu per li coſtumi del ſuo tempo, tanto diverſi da quelli de' Greci; come pure per le occaſioni, e per gli oggetti sì differenti, in cui eſercitava il ſuo talento. Se però gli antichi Greci foſſero ſtati nella neceſſità di diſegnare un manigoldo a lato di un Criſto, certamente non l'avrebbero potuto far me-

(a) Si veda avanti nelle Memorie concernenti la vita del Coreggio *pag. 191*. FEA.

(b) *Equilibrare* una compoſizione vuol dire, che gli oggetti ſi diſtribuiſcano in maniera, che non laſcino una parte del quadro vuota, e l'altra tutta piena, e che queſta diſtribuzione compariſca naturale, nè mai affettata.

Piramidare i gruppi è fare, che l'inſieme degli oggetti formi piramide, cioè che abbia maggior baſe che punta. In qualunque altra forma, che ſi diſpongano, ſia retta, o circolare, faranno un moſtruoſo effetto. AZARA.

meglio, nè in altro modo di quello, che ſi vede di roveſcio nel noſtro quadro. Se la proporzione della ſua ſtatura è di uomo tozzo, e ruvido, ſi conſideri quanto ſarebbe ſtato improprio mettere in ſua vece una figura elegante, come il Gladiatore di Borgheſe (a), che richiamaſſe a sè l'attenzione più di Criſto medeſimo; come ſuccede alla famoſa opera del Domenichino nella cappella di ſant' Andrea della chieſa di ſan Gregorio in Roma, dove tutti ammirano più il manigoldo, che flagella il ſanto, che la figura del ſanto ſteſſo, che dovrebbe eſſere la principale, e l'eroe della ſtoria: difetto che ha regnato, e regna in quaſi tutti i quadri de' famoſi pittori, che fiorirono dal principio del ſecolo ſcorſo. Ciò non oſtante, chi voleſſe vedere nell' antico un eſempio di caratteri non ſempre belli, oſſervi l'Arrotino di Firenze, e non vedrà certo in queſta figura il carattere della Lotta, nè del Sileno, nè dell'eccellente Gladiatore; anzi la troverà meno bella della figura deſcritta (b).

86. Oltracciò chi ſaprà conſiderare lo ſtile del diſegno di Raffaello, sì in queſta, come nelle altre opere ſue, troverà lo ſteſſo ſpirito degli antichi, cioè d'aver ſaputo intendere, e ſegnare con preciſione, e chiarezza tutte le parti più eſſenziali della coſtruzione del corpo umano; laſciando quaſi inviſibili le coſe ſuperflue, e le inſignificanti. Ma quello, che ſopratutto cagiona maraviglia nel diſegno di Raffaello, è, che il carattere delle perſone dipinte corriſponde talmente alle azioni, in cui ſi rappreſentano, che effettivamente pare vedere un uomo, il quale non a caſo, ma per naturale inclinazione faccia quello, in cui Raffaello lo rappreſenta; e queſto non ſolo ſi oſſerva nella fiſonomia, d'onde ſi ſuol conoſcere lo ſtato dell'animo degli uomini; ma anche nelle forme di tutto il corpo, e delle ſue parti.

87.

(a) Il noſtro autore dice col volgo *Gladiatore di Borgheſe*; e credeva per certo, che quella ſtatua rappreſentaſſe un gladiatore, come ho letto in certe ſue carte. Ma dopo le rifleſſioni del Winkelmann nella *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 262.*, e ciò, che ho aggiunto ivi, e nel *Tomo III. pag. 461.*, credo, che non ſi poſſa più dubitare, che la ſtatua rappreſenti un eroe o qualche illuſtre guerriero della Grecia. FEA.

(b) Mi pare di aver dimoſtrato nella citata *Storia, Tom. II. pag. 214.*, che la ſtatua detta l'Arrotino, rappreſenti quel manigoldo, ſcita, o d'altra nazione, che foſſe, il quale per ordine d'Apollo ſcorticò Marſia; e che la ſtatua faceſſe gruppo colla ſtatua del Marſia appeſo per le mani ad un albero, di cui ſi hanno tante copie, o repliche; ed una, che ſtava già nella villa Medici in Roma, ora è nella ſteſſa galleria Granducale a Firenze. Si metta la ſtatua dell' Arrotino a mano deſtra di Marſia, e ſi vedrà, come ho provato io coi geſſi, il giuſto rincontro del gruppo, e come uno l'altro ſi guardino ſott' occhio. Con queſta oſſervazione, e con ciò, che ho detto ſopra del Gladiatore, ognuno anche intenderà facilmente la ragione, per cui nell' Arrotino non ſi veda il carattere nobile, e bello, che ſi oſſerva nel ſuppoſto Gladiatore. Queſto è un eroe, quello un manigoldo. Neſſuno dirà mai, che a queſto ſi doveſſe dare un carattere nobile, all' altro un vile. FEA.

87. Nella figura, che si vede di rovescio, fece un uomo membruto, e ruvido, come sogliono essere gli uomini di poco talento, e gli diede un'azione proporzionata senza esprimervi intenzione particolare. Al contrario negli altri due surriferiti espresse l'intenzione ne'visi, come una proporzione più elegante ne'corpi. E' specialmente da osservarsi nel Cristo la più bella fisonomia coll' espressione più viva, senza che questa alteri nella minima parte la regolarità, e nobiltà della stessa fisonomia. Sonovi segnate tutte le parti principali delle ossa, e de' muscoli; ma con tale delicatezza, che non perturbano la grandiosità delle *forme* principali. Questo carattere si osserva anco nel collo, e nella mano, con cui si appoggia; e benchè questa azione di appoggiarsi comprima la carne in modo, che quasi nasconde le ossa, e le giunture; ciò nondimeno ei diede tal contorno al pollice, e alle altre dita, e così corrispondente al carattere della testa, come se fosse eseguito dai più abili artisti greci, che avessero voluto fare una figura d' un carattere fra quel di Giove, e quello d' Apollo; quale effettivamente deve esser quello, che corrisponde a Cristo, aggiungendovi soltanto l' espressione accidentale della passione, in cui si rappresenta.

88. Non mi diffonderò in dire quanto eccellente sia ciascuna pennellata nell' intelligenza degli scorci, e de' contorni, che si vanno ascondendo uno dietro l'altro secondo il punto di vista; cosicchè pare a chi ben considera quest'opera, che in molti luoghi si vegga più in dentro della superficie della tavola. Il girare di tutte le parti nelle teste secondo l'azione, e il punto di vista, è eseguito come costumava Raffaello. Ma troppo lungo sarebbe parlare d'ogni piccola osservazione, e d'ogni pregio, che s'incontra nelle cose di questo uomo grande; e in generale dobbiamo persuaderci, che qualora nelle sue opere si nota qualche parte eseguita con meno di eccellenza, devesi attribuire a qualcuno de' suoi discepoli, e ch'egli si trovò costretto a lasciarla correre per le molte incombenze, che ebbe nel suo miglior tempo; e in conseguenza deve considerarsi come non sua.

89. Dopo d' aver veduta, ed esaminata la pittura più pregevole in quanto alla parte più nobile dell'arte, che si conserva nel real palazzo, e che contiene in sublime grado le considerazioni più fine della pittura; passiamo a vedere eccellenti quadri di uno stile più facile, in cui sono abbreviate tutte le difficoltà.

Ci

Ci contenteremo però di una idea generale, ma giusta, e ben concepita.

90. Le prime opere, che si presentano, sono del Lanfranco, tra le quali è ammirabile il funerale d'un imperatore con un combattimento di gladiatori presso al rogo. Quest' opera contiene in sè un complesso delle cose più eccellenti dell'arte. Nel disegno evvi qualche cosa di quella idea generale della costruzione del corpo umano, in cui consiste la bellezza dell'antico. V'è parte della espressione di Raffaello, come anche delle masse, e facilità di chiaroscuro del Coreggio: questo però non è eseguito interamente, ma solo indicato. E' anche bello un combattimento di barche, un sagrifizio, e altre pitture di questo autore.

91. Moltissimi sono i quadri, che vi sono di varie scuole; ma non arrivano all' eccellenza di quelli, che si sono finora mentovati. Se ne incontrano alcuni del Pussino, e tra di essi un Baccanale assai bello, le di cui figure sono poco meno d'un piede d'altezza. E' questa un' opera ben finita, di molto buon disegno, e colorito, con alcune donne, e putti graziosissimi, che stanno ballando. Il paese, che forma il campo del quadro, è bello quanto mai si possa desiderare. Questa pittura, destinata per coperta d'un cembalo, fu ingrandita dopo dallo stesso Pussino, o da Gaspare suo cognato.

92. Sarebbe desiderabile, che molti giovani pittori si animassero a studiare con applicazione questi begli esemplari dell'arte, che ho finora descritti, non solo col copiarli, ma coll'imitarli: due cose ben differenti, poichè tutti que', che copiano un'opera di pittura, non per ciò si abilitano a produrre cose consimili se non si applicano, nè si propongono di seguir le ragioni dell'autore dell' originale, che è l'unico mezzo di trar profitto dallo studio delle cose altrui.

93. In qual si sia pittura si trovano due parti essenziali: una comprende le ragioni delle cose, e si può chiamare la traccia lasciata dall'intendimento dell'artista; l'altra, il modo dell' opera, cioè l'abito, che si era fatto l'autore di essa. Ordinariamente que', che copiano, o pretendono studiare le opere degli uomini grandi, mettono la principal cura ad imitar quell' apparenza, che io ho chiamata *modo*; e quindi nasce, che tolto l'originale davanti, e trovandosi nella necessità di fare un' opera, in cui occorrano altre cose, e circostanze differenti da quelle, che hanno copiato,

ſi trovano ſenza guida. Ma chi effettivamente ſtudia, e oſſerva le produzioni de' valentuomini col vero deſiderio d'imitarle, ſi fa capace di produrre opere, che a quelle ſi raſſomiglino, perchè conſidera le ragioni, con cui ſono ſtate fatte; e in queſta guiſa comprendendole, può adattarle a tutte le coſe dove convengono, e ſi fa imitatore ſenza eſſere plagiario.

94. Da quanto ho detto io conchiudo, che i pittori principianti debbonſi applicare a ſtudiar bene le opere degli uomini grandi; non però ſoltanto per imitarli ciecamente, ma col fine d'indagare quali ſono le parti della natura da quelli ſcelte, per imitarle; perſuadendoſi, che niente ſia buono nelle loro opere ſe non è conforme alla natura. Dopo di avere acquiſtata una certa pratica a copiare dette opere, devono ſtudiare la ſteſſa natura, e oſſervare quelle parti, che più ſi raſſomigliano alle ſcelte da' maeſtri, le di cui opere avranno ſtudiato in copiarle. In queſta guiſa eglino arriveranno a farſi abili, mediante qualunque inclinazione naturale, che abbiano: e ancorchè non giungano ad uguagliare i maeſtri propoſtiſi d'imitare ſeguendo la natura, non laſcieranno d'acquiſtarſi ſufficiente merito per farſi onore nell'arte; perchè la natura è sì abbondante, e varia ne' ſuoi *modi di eſſere*, che a tutti i talenti, o ingegni offre parti proporzionate alla loro capacità: baſta imitarle colle ragioni, che mi ſono ingegnato eſporre alla meglio che ho potuto, e come mi permette la mia poca pratica di ſcrivere, e la qualità di queſt' operetta, la quale finalmente non è che una lettera fatta con buona volontà, e con poco agio, per ridurla a miglior forma; il che unito alla mia tenue abilità in queſto genere, la rende più imperfetta. Onde vi ſupplico a diſcolparmi col publico, e a ſupplire con qualche ſpiegazione all'oſcurità del mio modo d'eſprimermi; poichè per dare da me maggior chiarezza alle mie idee, biſognerebbe eſtenderle, e fare un libro di precetti; coſa, che per altra parte non ardirei mai di fare.

Aggradite queſto poco, che mi hanno permeſſo le molte mie occupazioni più utili delle mie parole, e ſcritti, e comandate a chi da vero vi ſtima, e deſidera ſervirvi.

Aranjuez 4. marzo 1776.

Ad

Ad un amico

Sopra il principio, progreſſo, e decadenza delle arti del diſegno.

1. IL riſultato delle noſtre converſazioni intorno alle arti del diſegno è la richieſta, che voi mi fate, ch'io ne ſcriva il mio parere ſopra i principj, progreſſo, e decadenza. Ben volentieri lo farei, con eſporre tutto quello, che per lunghe eſperienze, e rifleſſioni ho imparato, qualora lo credeſſi di qualche utilità agli altri; ma ſon ritenuto da due oſtacoli: il primo è la diffidenza di me ſteſſo, ſentendomi inabile a ſpiegarmi con la neceſſaria proprietà; l'altro è l'impoſſibilità di comunicare agli altri una idea chiara di queſte coſe, ſenza incominciare dai principj più triviali, per elevarſi gradatamente ai più ſublimi; il che m'impegnerebbe in un'opera molto grande, e ſuperiore alle mie forze fiſiche, e morali. Ciò nondimeno, la volontà, che ho di compiacervi, mi fa traſcurare ogni oſtacolo, e ſcrivere qualche coſa per moſtrarvi la mia pronta ubbidienza. Vi prego però di ricever queſto poco per una riprova della noſtra amicizia, e non come un trattato degno da darſi al publico.

2. La maggior parte delle invenzioni umane ſono prodotte dalla neceſſità; eccettuate però le arti, che ſi chiamano belle, le quali derivano dalla inclinazione, che ha l'uomo per la imitazione. I materiali, che in eſſe s'impiegano, eſiſtono nella medeſima natura: e ſiccome eſſa contiene delle coſe, che in qualche modo ſi raſſomigliano tra di loro, io credo, che tali raſſomiglianze abbiano eccitato negli uomini il deſiderio di ſupplire, e di aggiungere le parti, che mancavano, o che differivano, per farle così raſſomiglianti; e con queſto mezzo di comparazione, e di compoſizione ſi ſaranno trovate molte coſe, che poi ſi eſeguiſcono per l'artifizio della imitazione.

3. Per comprendere quello, che io ho da dire in appreſſo, conviene, che io ſpieghi ciò, ch'io intendo per idea. Per idea dunque io intendo quella impreſſione, che le coſe laſciano nel noſtro cervello, mediante la quale impreſſione può la memoria ritornare a rappreſentarci le percezioni. Queſte idee ſono più, o meno chiare, e diſtinte ſecondo la maggiore, o minore in-

tensità, con cui le ha ricevute il nostro intendimento, e secondo la sua capacità di distinguere, e di determinare le parti più essenziali delle cose. Poche sono le invenzioni, che non debbano il loro principio al caso; cioè a quella combinazione, cui diamo questo nome, perchè ne ignoriamo le cause. Le arti del disegno hanno verisimilmente la loro origine, come ho detto, dalla inclinazione, e dalla volontà d'imitare; d'onde facilmente sarà nata la plastica, essendo ben naturale, che gli uomini abbiano concepita l'idea d'imitare con terra ammassata colle mani le figure umane, o degli animali; e che poi a caso, o per riflessione l'abbiano cotta al fuoco per farla più dura, e consistente. La storia non ci mostra con precisione l'andamento di questo principio; ma è ben naturale, che fosse così, poichè sappiamo che anche dopo perfezionate le arti vi sono stati tuttavia de' popoli, che usavano statue di terra cotta: ed essendo in oltre della più remota antichità l'arte di fabricare con mattoni, di dar loro una certa forma, e di cuocerli; era ben verisimile, che nello stesso tempo venisse agli uomini l'idea di formare, e di cuocere le figure della stessa materia. Alcuni autori pretendono, che i Terafim, idoli Lari di Laban, rubati da Rachele, fossero immagini di terra cotta. Ma non voglio trattenermi ad esaminare questi fatti di tanto grande antichità, nella di cui intelligenza sono gli scrittori divisi, e confusi: e questo dovea necessariamente succedere, per aver tutti preteso di fare la storia esatta delle arti, colla preoccupazione d'essere state inventate in un solo luogo, e da una sola nazione; il che non pare vero, perchè essendo l'uomo lo stesso in tutte le parti, ed avendo le stesse necessità, passioni, e capricci, è conseguente, che in tutti i tempi, e paesi abbia pensato, e pensi nella stessa maniera, e che abbia inventate le stesse cose.

4. Prima d'innoltrarmi, giova spiegare la parola *arte*. Io credo, che essa non sia altro, che la maniera di produrre qualche opera con determinati mezzi, e con determinato fine. Il fine delle belle arti è di dilettare per via della imitazione, e i mezzi sono di ordinare le cose imitabili in maniera, che nella imitazione abbiano più ordine, e chiarezza; ciò, che produce la bellezza: e perciò le arti, che hanno questo oggetto, chiamansi *belle*. La bellezza in particolare non è altro, che un modo di essere delle cose, che per li mezzi più semplici ci dà un'idea chiara delle buone, ed essenziali qualità.

5.

5. Molti sono d'opinione, che tra le belle arti la scultura sia la più antica, perchè è quella, che più semplicemente imita la figura delle cose. Essa fu inventata in diversi tempi, e luoghi; ma sembra, che incominciasse a introdursi pel culto, che si chiama *idolatria*. Può darsi anche, che abbia avuto un principio più innocente; cercandosi per mezzo d'immagini conservar la memoria delle persone amate, o di talento, o di merito superiore alle altre; o forse per significare alcune proprietà della natura per mezzo di figure, ad oggetto d'istruire gl'ignoranti, e i materiali, come sappiamo, che si praticava in Egitto. Quella nazione non potè perfezionare queste arti, per quanto le esercitasse per molti secoli; perchè vi si opponeva il suo culto religioso, il quale non permetteva agli artefici di partirsi dalla forma stabilita per li suoi idoli, e perchè ancora la classe de' cittadini, che vi s'impiegava, era riputata vile. A queste ragioni se ne univano altre per impedire il progresso delle arti; e la principale era, che tanto gli Egizj, come i Caldei, gli Arabi, e altri, che lavoravano alcune figure, erano troppo ignoranti, e rozzi per poter produrre cose, che non fossero molto grossolane. E' naturale all'uomo la propensione, e l'attaccamento alle cose materiali, che cadono sotto i suoi sensi; e perciò le altre nazioni, che vennero dopo, benchè fossero in tempi più illuminati, seguirono i primi inventori, nè si appartarono mai interamente dalla loro grossolana maniera. Lo stesso è accaduto al rinascimento delle arti in Europa, come a suo luogo diremo.

6. Quando le arti del disegno s'introdussero in alcune parti della Grecia, e in altre s'inventarono, presero subito miglior forma; sì perchè quelle genti aveano migliore istruzione, come perchè erano di maggior bellezza. Il primo si prova dal non essere avanti d'Omero fiorito in Grecia alcuno scultore, nè pittore di riputazione; e il secondo è contestato da tutta la storia, e dalla esperienza. Le opere di quel divino poeta ci fanno conoscere, che nel suo tempo non erano molto avanzate le arti; perchè l'idea, ch'ei ce ne dà, è molto povera; e niente dice, che sia paragonabile alle opere, che posteriormente fecero i Greci. Non nomina mai statua alcuna di marmo; e quando fa menzione di qualche produzione delle arti, aggiunge sempre la ricchezza, e l'ornato; d'onde io inferisco, che l'idea, che egli avea di queste opere, era quella, che avea presa da' Fenicj, i qua-

quali per mezzo del commercio la diffusero ne'paesi marittimi.

7. Quando finalmente i Greci cominciarono a coltivare il disegno, erano già una nazione in qualche modo colta; onde non oprarono come gli Egizj, e gli altri popoli sopradetti, seguaci grossolanamente l'uno dell'altro, e copiando il discepolo dal maestro; ma con ragioni filosofiche ricercavano le parti più nobili, e più degne delle cose per imitarle, e aggiungendo sempre un'idea all'altra pervennero al sommo grado della perfezione.

8. Non si deve credere, che i Greci omettessero le minuzie dell'arte, perchè le ignorassero; poichè sappiamo, che Dedalo, scultore in legno de'più antichi, fu tenuto per singolare nell'espressione delle vene del corpo, e nella finitezza del lavoro. Ma questo metodo, nato dalla mera imitazione della natura, fu presto abbandonato dai Greci, considerando, che quello, che importava per dare idea della figura umana, era la costruzione, e la fabrica del corpo per le sue parti maggiori, ed essenziali. Videro, che componendosi l'uomo di testa, di busto, e di parti, che hanno articolazione, le sue azioni, e i suoi movimenti dipendono dallo stendere de'membri, allontanandoli dal corpo, o avvicinandoveli; quindi inferirono, che l'agilità, e la facilità del movimento dipende principalmente, che i membri non sieno pesanti, ma d'una proporzione tale da poter esser mossi da'muscoli più vicini. La vista, e l'esperienza, che acquistarono per la ginnastica, lor fece avvertire, che le persone di torace spazioso erano più proprie per gli esercizj, e per le fatiche; e secondo queste ragioni formavano le loro figure con semplicissimi contorni, dando solamente l'idea necessaria, e chiara di ciaschedun membro, e parte del corpo, senza farvi comparire le minuzie, segnando però con chiarezza, e determinatamente tutte le parti essenziali, e anche con più distinzione di quel che sono in realtà; ma senza eccedere i limiti del possibile.

9. In questo modo inventarono, e stabilirono la strada dello stile bello, comprendendo nelle loro opere la struttura dell'uomo, e il suo meccanismo meglio di quello, che è nella stessa natura. Andando di questo passo aggiunsero sempre maggior energia alle loro opere, e dividendo sempre più le parti generali, trovarono la grazia, e la soavità dell'arte. La perfezione della bellezza pervenne al suo punto per mano di Fidia in tempo di Pericle; e le altre parti sino alla grazia crebbero fino all'

all'età di Alessandro Magno, in cui Prassitele, e Policleto elevarono la scultura al più alto grado di perfezione, cosicchè non poteva andare più avanti: ma siccome tutti i pensieri, e le azioni umane tendono sempre alla progressione; quando gli artisti, che succederono, vollero aggiungere qualche cosa alla perfezione di que' maestri, non trovarono altro espediente, che di aggiungere il superfluo all'essenziale. Ma essendo limitato l'intendimento umano, non potè combinare l'uno coll'altro; e quanto s'introdusse d'inutile, altrettanto si perdè del necessario, e mancandosi così nel più importante, l'arte andò deteriorando nella sua perfezione. Non ostante questo corso naturale delle cose umane, l'arte si sostenne per molto tempo in Grecia, e specialmente in Atene; perchè la filosofia, cui era sì dedita quella nazione, la preservò dall'errore di cadere nelle cose minime per lasciar le grandi, e le importanti, come successe a que' popoli, che si lasciarono ingannare, e condurre dal puro diletto della vista, e da quelle capricciose svogliature, che si chiamano *mode*, le quali ordinariamente non hanno altra bellezza, che il merito di non avere esistito il giorno precedente.

10. Finalmente corsero gran pericolo le arti quando i Romani conquistarono la Grecia; ma per fortuna non erano sì barbari que' vincitori da restare insensibili alla soda magnificenza, e bellezza delle opere greche: cosicchè se con la forza delle loro armi, con un governo tutto militare, e coll'austerità, e quasi fierezza de' loro costumi giunsero a soggiogare i Greci; questi al contrario coll'amenità del loro genio, colla soavità delle maniere, e colla bellezza delle loro opere soggiogarono, per così dire, le teste de' Romani, i quali subito che conobbero la Grecia, si confessarono barbari, chiamando quelle arti, e quegli artisti in Italia, e impegnandosi a coltivare le invenzioni de' loro vinti (a).

11. Consideriamo ora quello, che una stessa cosa produce in diverse nazioni secondo i suoi principj, e costumi. I Romani, i quali non erano che soldati, ed oratori, e punto filosofi, appena incominciarono ad abbandonare le loro rustiche, ed aspre maniere, caddero nella rilassatezza del lusso eccessivo, e confusero l'idea del bello con quella del ricco; persuadendosi, come fanno anche attualmente molti, che tutto quel che piace sia bello;

(a) Leggasi la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 141. segg.* Fea.

lo; e con questo principio si eressero arbitri di giudicar di tutto senza scienza, e senza cognizione dell' essenza delle cose. I Romani ebbero pochi artisti in proporzione de' Greci, e comunemente servivansi di questi; ma fecero gran danno alle arti coll'impiegarvi degli schiavi, e colla ignoranza, con cui giudicavano delle opere. La Grecia, malgrado il suo abbassamento, al più piccolo atomo di libertà, o di felicità si ravvivava; e quando finalmente dovè cedere le arti al corso, e alle vicende delle cose umane, non le perdè interamente, nè le vide rovinate, finchè non fu invasa, e oppressa dalla barbara, e feroce nazione, che oggi ancora la domina, e tiranneggia.

12. La traslazione della sede dell'impero a Costantinopoli contribuì moltissimo alla decadenza delle arti in Italia, e in Grecia: in questa, trovandola già spogliata delle migliori opere, e de' migliori artisti, e terminando di spogliarla per adornar la nuova Roma; e in Italia, perchè fu lasciata esposta alle invasioni, e alle conquiste de' barbari. Concorse anche molto alla ruina delle arti la necessità, in cui si trovarono in quel tempo i capi del cristianesimo, di estirpare l'idolatria, e distruggere gl'idoli, ne' quali indistintamente furono comprese tutte le più belle statue, condannando, e anatematizzando gl'idoli, e chi li faceva; e questo con tanto furore, ch'è maraviglia, che ci sieno pure rimaste tante belle opere della venerabile antichità (a).

13. Quando poi si formò di nuovo l'impero d'occidente, l'idolatria era già estirpata, e il cristianesimo stabilito nelle sue vastissime provincie; onde si pensò alle arti, ma con poco successo, perchè l'ignoranza aveva occupato tutto il mondo: e stendendosi esso impero fra nazioni barbare, e feroci, separate di commercio da' paesi di clima dolce, e benigno, e di costumi soavi, dove in altro tempo erano fiorite le arti, e le scienze, niente di buono si fece; e gli scultori specialmente si diedero ad imitare gli uomini con quelle vesti ridicole, che occultano, e non vestono le figure. Tali sono tutti i monumenti, che chiamiamo gotici, sotto il di cui nome si hanno da intendere tutte le nazioni alemanne, o vicine all'Alemagna.

14. In questo infelice stato restarono le arti per molti secoli, senza migliorar mai, finchè cominciarono come a rinascere in

(a) Vedasi il notato quì avanti *pag. 279. n.* b. FEA.

in Italia, e particolarmente nella republica di Firenze (a). Il primo paſſo fu di raccogliere le medaglie, e le pietre inciſe dagli antichi; e con quella imitazione s'incominciò a diſcacciare la barbarie tedeſca (b). Ghiberto fu il primo, che ſi propoſe d'imitare dette antichità; ma ſiccome non vide le ſtatue grandi, ſi reſe inſigne ſoltanto nel piccolo. A lui ſuccedè Donatello; e ben preſto Michelangelo Buonarroti, approfittandoſi delle ſtatue raccolte dai Medici, aprì gli occhi, e conobbe, che gli antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cui ſi faceva la imitazione più intelligibile, e più bella, che nello ſteſſo originale. Cercò quel grande artiſta l'origine della bellezza, e credette averla trovata per mezzo dell'anatomia, ſopra cui egli fece il maggiore ſtudio, e giunſe a tale eccellenza, che s'immortalò per quella nuova ſtrada; benchè egli non trovaſſe quello che cercava, cioè la bellezza, perchè queſta non ſi trova in una ſola parte, ma nel tutto, e nella unione dell'anatomia, della proporzione, e delle altre circoſtanze, che compongono le coſe belle.

15. Gli altri ſcultori della ſcuola fiorentina imitarono Michelangelo nell'apparenza dello ſtile anatomico, ma ſenza arrivare all'intelligenza del maeſtro; e perciò gli ſono tanto inferiori Giovanni Bologna, il Montorſoli, e altri; finchè decadde la ſcultura con la ſorte della republica, e del ſuo governo, e paſsò a ſtabilirſi in Roma. Quivi l'Algardi cominciò a introdurre nella ſcultura lo ſtile, che i pittori del ſuo tempo già ſeguivano, cioè preteſe uſare nella ſua arte la ſteſſa imitazione della pittura, ricercare gli effetti del chiaroſcuro, aumentare certe parti per la viſta; in ſomma, uſcire da'limiti del fine della ſcultura, che è d'imitare le forme della verità, e non le apparenze; il che è ufficio della pittura: in queſta guiſa egli introduſſe lo ſtile amanierato.

16. All'Algardi ſuccedè Lorenzo Bernini, il quale incominciò dove l'altro avea finito; e conſagratoſi interamente ad abba-

(a) Si può vedere la celebre *Storia della Letteratura italiana* dal ch. Tiraboſchi, ove per ſecoli l'autore fa vedere lo ſtato delle arti in Italia, e come ſiano andate riſorgendo nelle varie nazioni, provincie, e città di eſſa. Fea.

(b) Il Petrarca fu probabilmente il primo a lodare, e fare ſtimare le belle coſe antiche, ſtatue, camei, e medaglie, delle quali in oro ne fece una bella raccolta, che regalò all'imperatore Carlo IV. Vedi la mia diſſertazione ſulle rovine di Roma nel Tomo III. della *Storia delle arti del dis. pag. 368. ſeg.* Molti prezioſi camei, e intagli ſi ſono conſervati ne' baſſi tempi, perchè ſi mettevano per ornato agli abiti ſacri, e profani, agli arredi domeſtici, e ad altre coſe. Vedi anche l'emo Garampi *Sigillo della Garfagn. pag. 87.* Fea.

gliare la vista, fece certe statue, e gruppi con invenzioni le più ardite, e capricciose, e in certo modo *gustose*, come se ne veggono tante in Roma, nelle quali ei sagrificò sempre la correzione al brio, e fece tutte le forme alterate.

17. Gli scultori venuti dopo, si sono mostrati indecisi nella imitazione dell'Algardi, e del Bernini; e se si sono serviti della verità, è stato per trovar le forme, e soggettarle alla maniera de' sudetti maestri. Il Fiammingo, che faceva i putti con tanta leggiadria, tentò imitare l'antico nella figura di santa Susanna, e giunse ad imitarne l'apparenza, non già le massime essenziali. Il Rusconi è stato l'ultimo degli scultori degni d'essere citati. Le sue opere sono più *gustose*, che perfette; poichè in vece di buone ragioni dell'arte, la sua bontà consiste unicamente nell'osservanza di certe regole pratiche, le quali, in cambio di onorar l'arte, l'avviliscono.

18. Da quanto finora io ho esposto della scultura, s'inferisce, che essa s'innalzò per mezzo della filosofia; che negligentando, o sforzando le ragioni essenziali, decadde; che è risorta con la imitazione delle opere degli antichi; e finalmente, che avendo abbandonato lo spirito filosofico, il vero fine, e l'oggetto dell'arte, è precipitata nel dispregevole stato, in cui ora giace. Forse dirà taluno, che in Francia essa ha fiorito, e tuttavia fiorisce. Oh amico caro, voi avete vedute le opere di que' professori, e avete facilmente conosciuto questo errore. Lo stesso spirito, che regna tra que' pittori, perseguita gli scultori, cioè d'abusarsi di tutto il buono, mettendocene troppo.

19. Secondo, che io ho potuto osservare nelle storie, che parlano delle arti, mi pare, che la pittura debba essere stata inventata molto più tardi della scultura (a); ed ho i miei dubbj, se le nazioni, che coltivarono la scultura prima de' Greci, avessero mai conosciuta la pittura. Niuna menzione se ne fa nella Sacra Scrittura, nè nelle storie antiche, nemmeno degli Egizj; d'onde inferisco, che tutte quelle nazioni ne furono ignare finchè non le appresero da' Greci (b): e siccome l'origine delle arti consiste nell'imitazione delle cose vere; io credo, che per molto tempo non si facesse altro, che tingere con colori rassomiglianti alla

(a) Si veda la *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 260*. Fea.

(b) Vedasi il Goguet *Della orig. delle leggi, delle arti, ec. par. 2. sez. 1. lib. 2. cap. 5. art. 3. e par. 3. lib. 1. cap. 2. 3.*, ove a lungo sostiene questa opinione. Fea.

alla verità i ſimolacri ſcolpiti; e forſe venne queſta idea dai colori, che aveano gli ſteſſi materiali, e particolarmente le terre cotte, che raſſomigliano al colorito della carne. Plinio ci racconta varie ſtorie della invenzione della pittura; ma egli ſteſſo le condanna per poco eſatte. La ſuppone nondimeno molto antica, e cita alcune opere fatte in Italia da' Greci, che a ſuo tempo ſi conſervavano tuttavia freſche in Lanuvio, benchè foſſero fatte poco dopo la diſtruzione di Troja. Il tempo, in cui dice queſto autore, che fiorì Bularco, è molto antico, e ſuppone, che prima di queſto foſſero viſſuti quelli, che facevano *monocromati*, cioè pitture d'un ſolo colore. Queſto paſſo di Plinio mi dà occaſione di fare alcune rifleſſioni a motivo de' monocromati, che ſi ſono trovati in Ercolano (a), e ſi conſervano nella collezione di Portici (b), che con animo sì grande, e con tanto buon guſto incominciò Sua Maeſtà Cattolica; e che ſe ſi continuaſſe collo ſteſſo impegno, ed amore per le arti, ſodisfarebbe i voti di tutte le genti, e nazioni colte.

20. Queſte pitture, o per meglio dire diſegni, fatti di un ſol colore roſſo nericcio ſopra tavole di marmo bianco, hanno un mediocre grado di eccellenza in quanto ai profili; ma in tutto il reſtante dello ſtile ſembrano opere fatte nell'infanzia dell'arte, sì pel guſto, che regna nelle veſti, come per gli eſtremi delle mani, e de' piedi. Queſta mia opinione dell'antichità di queſte pitture non è ſtata approvata da alcuni dotti nella lingua greca, dicendo, che le lettere, con cui ſono ſcritti i nomi delle perſone rappreſentate, ſono di tempi molto poſteriori. A coſtoro ſi potrebbe riſpondere, che eſſendo l'autore atenieſe, potè quella nazione aver ſorpaſſate le altre nella maniera di ſcrivere (c). Ma oltrechè queſta ſpiegazione non mi ſodisfa, trovo altra difficoltà nel colore, con cui dette pitture ſono fatte, eſſendo non terra roſſa, ma cinabro (dagli antichi detto *minio*); e ſappiamo, che queſto colore non fu noto che ſin dopo di Apelle. In ſomma, ſe queſte pitture non ſono un'impoſtura, cioè, che anche in quel tempo ſi voleſſero far paſſare per più antiche di quello, che erano, ſarebbe neceſſità dire, che in Atene fiorì la pittura molto tardi; o che gl' ignoranti non ſi vergognaſſero di mettere

 i lo-

(a) Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 60. 76., e Tom. III. pag. 216.* Fea.

(b) Sono ſtate publicate nel Tomo I. delle pitture di quel muſeo. Fea.

(c) Queſta ſarebbe una riſpoſta aerea, e capricciosa, quando ſappiamo la forma antica dei caratteri attici, e quando foſſe mutata in meglio. Vedaſi ciò, che abbiamo detto nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 444.* Fea.

i loro nomi nelle opere; o che queste fossero di qualche ricco dilettante, il quale non era obligato a saperne di più; o finalmente, che non servono a nulla per l'erudizione della storia della pittura.

21. Ritornando alle nostre riflessioni, dico, che non trovandosi niente di sicuro negli autori circa il principio della pittura, dobbiamo credere, che incominciò da un semplice contorno; riempiendo il mezzo con un colore solo, e il più rassomigliante all' oggetto, che si voleva rappresentare. Alcune pitture di Ercolano, fatte ad imitazione delle cose egizie, confermano la mia opinione. Non dico già, che queste sieno di quel tempo; ma io le credo fatte imitando quel gusto, per farle passare per cose veramente egizie (a). Nello stesso modo, con poca differenza è incominciata la pittura moderna, come dirò in appresso; e così hanno incominciato i Cinesi, e vediamo, che sono andati poco più oltre.

22. E' verisimile, che questo stato d'infanzia della pittura in Grecia, se mai vi fu, durasse poco tempo. Plinio, che compilò tutti gli autori, che scrissero prima di lui, non ostante che solo per incidenza tratti de' colori, dà un'idea di quello, che dovettero essere i coloristi anteriori ai monocromisti; e siccome io suppongo, ch'ei parli de'Greci principalmente, si può congetturare prudentemente, che quella nazione abbandonasse presto quella maniera, e che incominciasse ad usare un poco di chiaroscuro, a far monocromati, e a poco a poco andasse aggiungendo la varietà de' colori, e gradatamente collo stesso spirito filosofico, che si distinsero nella scultura, conducessero la pittura fino al maggior grado di perfezione. Polignoto, che visse verso i tempi di Fidia, fu il primo, che espresse perfettamente i costumi; e perciò meritò tanto applauso in sì florido tempo della Grecia. Parrasio fu abbondantissimo, e possedè tutte le parti della pittura, come Zeusi, e altri di quel tempo. Protogene fu anche più abile, e più finito; e allora venne Apelle, il quale avendo trovato il cammino aperto, e vivendo nel secolo di Alessandro Ma-

(a) Non credo per questo motivo, ma per ragione del culto egiziano, e del gusto delle cose di quella nazione; come si vede anche in tanti musaici, e terre cotte, o marmi, ove si rappresenta l'inondazione del nilo, animali, divinità, ed altre cose. Anche Adriano adornò la sua villa di statue, ed altre cose secondo quelle degli egiziani, per imitarle, e per una singolarità; come fece dei monumenti greci, e anche delle fabbriche, non mai per farle creder greche, o egiziane. FEA.

Magno, nel di cui tempo la natura ſembra, che faceſſe l'ultimo sforzo per produrre, e ſuſcitare i maggiori talenti, affine di ſoſtener la gloria, e la libertà della patria, aggiunſe all'arte della pittura l'ultima perfezione, cioè la grazia, la quale naſce dalla ſicurezza, che dà la ſcienza per operare; e produce facilità nello ſteſſo operare, nel penſare, e nel farſi intendere. Era così ſicuro Apelle di poſſedere queſta prerogativa, che lodando le qualità degli altri pittori, diceva, che egli li ſuperava ſolamente nella grazia; e ripreſe Protogene perchè non ſapeva ſtaccarſi le opere dalle mani. Da ciò ſi deduce, che l'arte pervenne allora al ſuo ultimo grado: ma ſiccome per queſto ſteſſo non poteva andare più in ſu, nè mantenerſi in quello ſtato, s'incominciarono ad aumentar le opere in quantità, e in grandezza, dividendoſi in varie claſſi, come per eſempio in aſſunti baſſi, o *bambocciate*, in varietà di coſe ſtravaganti, *caricature*, e in altre ſpecie ridicole; con che patì la pittura la ſteſſa ſorte della ſcultura, finchè il luſſo romano la degradò dalla nobiltà, con cui era ſtata trattata in Grecia; facendo dipingere tutte le caſe o da Greci miſerabili, o da ſchiavi incapaci di penſare, neppur d'imitare le opere de' felici tempi della Grecia, quando il publico di una città, o d'una provincia intera dava il premio di un quadro. Al contrario in Roma ogni cittadino opulento faceva dipingere le pareti de' ſuoi edifizj più diſpregevoli, credendo di avvilire le abitazioni nobili colla pittura, le quali riveſtiva con marmi, e con bronzi, dove la ſpeſa faceva più onore, che il guſto. Nelle città di Ercolano, di Stabbia, di Pompeja, felicemente ſcoperte da Sua Maeſtà Cattolica, ſi vedono dipinte le più infelici caſe, e fin le taverne, e le bettole: e ſe qualche pittura ſi vede ne'tempj, ne' teatri, negli edifizj publici, è per la povertà de' paeſi; lo che ſi conoſce dai pochi marmi, che vi ſi ſon trovati, mentrechè in Roma ſi adoperavano con tanta profuſione.

23. Ora conſideriamo, amico mio, quale ſarà ſtata l'eccellenza de'pittori greci del miglior tempo, e quanto doveano eſſere maraviglioſe le opere di que' claſſici artiſti, mentrechè in queſte di Ercolano troviamo tanto pregio. Sappiamo di certo, che gli antichi poſſederono il diſegno al ſommo grado, poichè ce lo moſtrano le loro ſtatue; e in queſte pitture di Ercolano il diſegno non è la parte più rimarchevole, benchè vi ſi vegga la traccia di un ottimo guſto, e di una gran facilità di mante-

ner-

nersi ne' giusti limiti de' contorni, cioè di non essere caricati, duri, nè secchi. Cagiona sopratutto maraviglia il vedervi la grande intelligenza del chiaroscuro, e della natura dell'aria, la quale essendo un corpo di qualche densità, comunica, e riflette la luce alle parti, che non la ricevono dai raggi diretti. Avendo io osservato come fino nelle più infime di queste pitture sia ben intesa questa parte, benchè eseguita con negligenza; mi ha stupefatto il pensare, e il figurarmi come doveano essere le opere de' famosi pittori contemporanei agli scultori d'un Apollo di Belvedere, d'un Gladiatore, di una Venere de' Medici, e di altre opere consimili, che neppure sono degli artisti di primo rango dell' antichità.

24. Benchè il colorito di queste pitture non sia molto eccellente; non perciò abbiamo da dubitare, che gli antichi nol possedessero a gran perfezione, quando sappiamo, che facevano distinzione tra i due Ajaci di diversa mano; dicendo, che uno era alimentato di rose, e l'altro di carne. Sapevano la prospettiva, come si riconosce nelle riferite pitture di Ercolano; e se non l'intendevano, io non so che cosa volesse dire Parrasio, quando sosteneva, che non si può esser buon pittore senza geometria. Quello, che forse gli antichi non possederono così bene come i moderni, è la composizione *macchinosa*; perchè il loro principale studio era la perfezione, e la qualità delle cose, e non la quantità di esse. Si può credere, che il loro modo di comporre le pitture fosse poco differente dallo stile del bassorilievo, secondo che si vede nelle stesse pitture di Ercolano, nelle quali sono eccellenti i contrasti, la grazia delle figure, i bei partiti, e le espressioni. Si conosce ancora, che furono fatte con molta velocità, e franchezza, e dipinte con buon fresco. In somma, se si paragonano esse pitture con tutte le opere de' moderni, e se si considera, che furon fatte in luoghi sì poco nobili, si conoscerà quanto superiore fosse la pittura degli antichi alla nostra (a).

25. Io ho fatta questa piccola digressione per dileguare la difficoltà, che molti hanno, che gli antichi fossero migliori pittori de' moderni; fondandosi nella mediocrità delle pitture di Ercolano, e di altre, che si conservano a Roma, senza riflettere allo stato infelice, in cui i Romani ridussero la pittura. Essa fi-

(a) Intorno a queste pitture d'Ercolano si veda la lettera dello stesso Mengs, che inseriremo appresso, scritta per trattarne più diffusamente. Fea.

finalmente ebbe la stessa sorte della scultura; e cadendo i professori d'entrambe nell'estrema ignoranza, e nel disprezzo, e contribuendovi anche l'abolizione dell'idolatria, si può dire, che fu quasi interamente obliata, o almen ridotta al miserabile stato, in cui vediamo alcune sante immagini, e barbari musaici, che si conservano in alcune chiese antiche.

26. Per molti secoli giacque in quel disprezzabile stato; e il singolare è, che la stessa causa della sua ruina la fece rinascere, cioè il culto della religione cristiana. Il gran commercio dell'Italia colla Grecia, e con altre parti del mondo, introdusse l'opulenza; e volendo gl'Italiani edificar chiese, e adornarle d'immagini, accorsero que' miserabili pittori, e musaicisti greci per farvi quel poco, che sapevano; e con questa occasione impararono alcuni Veneziani, Bolognesi, Toscani, e Romani a lavorare colla stessa rustichezza, che vedevano ne' loro maestri. Così andò spargendosi l'ufficio di dipingere, finchè i Toscani la sollevarono i primi dal barbarismo per mezzo di Giotto, e della sua scuola.

27. Questi primi Toscani continuarono per qualche tempo nello stile degli ultimi Greci ne' panneggiamenti, e ne' partiti delle figure; perchè trovandosi lungi da' Tedeschi, e più vicini alle antichità romane, ed avendo anche comodità di vedere le medaglie antiche, studiarono anche queste cose. Dopo quella prima scuola vennero altri, che avanzarono un poco più; come il Masolini, e il Masacci, il quale nell'aria, che dava alle vesti, si rassomiglia al gusto di Raffaello, benchè gli fosse anteriore di quasi un secolo. Ritardò anche il progresso dell'arte l'infelice moda, che allora s'introdusse, di mettere persone contemporanee ne' quadri di storie antiche, con abiti, che allora si usavano in Firenze; il che fece molto danno al buon gusto: ciò nondimeno continuarono, avanzandosi nell'arte col copiare la verità, e collo studiare la prospettiva, pel di cui mezzo trovò il Ghirlandajo il modo della buona disposizione, e dell'esattezza del disegno. Leonardo da Vinci si applicò al chiaroscuro, e alle altre parti principali della pittura. Nello stesso tempo essa si avanzava nello Stato Veneto, e nella Lombardia per mezzo de' Bellini, del Mantegna, del Bianchi, e di altri; ma pel cammino, che tutti costoro seguivano, succedendosi nelle massime da' maestri a discepoli, non era possibile, che l'arte avanzasse con calore; nè che andasse più innanzi di quello, che fa-

ce-

cevano Leonardo da Vinci, e Pietro Perugino; avendo già il primo principj di grandiosità, e il secondo una certa grazia, e una facile semplicità.

28. In quello stato di cose scappò un raggio di quella stessa luce, che illuminò l'antica Grecia, quando Michelangelo, il quale col suo gran talento aveva già superato il Ghirlandajo, vide le cose degli antichi Greci nella collezione del magnifico Lorenzo de' Medici. Pretese imitarle nella scultura; e animato da emulazione verso Leonardo per le opere, che entrambi doveano fare nella sala del palazzo vecchio di Firenze, diede un nuovo aspetto alla pittura. Considerate, amico mio, quanto possano le occasioni per risvegliare i talenti, quando il governo dà loro una nobile ambizione, e gl'impiega in opere grandi. Quanti sublimi ingegni si perdono per non essere impiegati a tempo! Ma in quel secolo, in cui la maggior felicità della republica fiorentina confinava colla perdita della sua libertà, e il gran potere temporale di Roma con i principj della sua decadenza, tutte le potenze di Europa si trovavano in fermentazione, e le idee fino delle infime persone erano grandi. In quel tempo dunque si combinò, che i maggiori talenti fossero impiegati in opere le più vaste: e ciò servì molto per migliorare le arti. Michelangelo fu scelto per fare una statua in marmo di ventidue palmi e mezzo, la più colossale, che abbiano intrapresa i moderni.

29. Papa Giulio II. determinò farsi un magnifico mausoleo, per cui chiamò a Roma Michelangelo (a); e mentre esaminava dove collocarlo, gli fece dipingere la volta della cappella di Sisto IV. Questa grand' opera fu un vasto campo proporzionato al talento di quell' artista, il quale in età solamente di trent'anni seppe alimentare il fuoco del suo ingegno, in vece di dissiparlo. Effettivamente in quella cappella, dipinta in differenti tempi, benchè consecutivi, si vede, che egli migliorò il suo stile, e che senza un' occasione come quella non sarebbe mai giunto a quel grado, cui pervenne; poichè vi mostrò grandiosità nel tutto, esattezza ne' contorni, intelligenza nelle forme, un gran rilievo, e sufficiente varietà, di cui non si avea allora giusta idea.

30. Nello stesso tempo dallo stesso Pontefice fu chiamato a Roma Raffaello per dipingervi le sale vaticane. Incominciò quel su-

(a) Il pensiere di Michelangelo originale si legge nell'obligo, che egli ne fece, riferito dal Martinelli *Roma ricerc. nel suo sito*, *giorn.* 5. *pag.* 218. *ediz.* 1658. Fu poi eseguito diversamente, e più semplice. FEA.

ſublime ingegno a lavorare in quelle ſpazioſe pareti, e prima di compire il primo quadro ingrandì il ſuo ſtile.

31. Incominciò il ſecondo, che fu quello della Filoſofia, chiamato la Scuola d'Atene, colle idee, e colle maſſime, colle quali avea terminato il primo, e portò ſoſtanzialmente la pittura al più alto grado, in cui ſi è veduta dopo i Greci. Tutte quelle parti, che potevano eſſere aggiunte all'arte dopo Michelangelo, ſi trovano unite in detta opera. La compoſizione, l'invenzione, l'eſpreſſione, i panneggiamenti, la varietà de' caratteri, l'intelligenza, e le ſottigliezze dell' arte ſi veggono eſeguite con maraviglioſa facilità.

32. Continuò Raffaello a dipingere le altre ſale; e quando ſi ſcoprì la prima parte della volta di Michelangelo, allora fu quando gli piacque più queſto pittore Si dice, che Raffaello ſtudiaſſe prima in Firenze il cartone di queſta pittura; ma quando anche ciò foſſe vero, non era quello uno ſtile proprio al delicato carattere del pittore d'Urbino, il quale in quel tempo conſervava tuttavia qualche aſprezza del ſuo maeſtro; e oltre a ciò non era quello ſtile applicabile ai quadri mezzani, che allora egli dipingeva nelle ſtanze del Vaticano. Michelangelo potè piacere a Raffaello quando compì l'opera della Siſtina, e moſtrò qualche maggior facilità, e dolcezza; e di quello ſtile grande, e del ſuo puro, e regolato compoſe una terza maniera, con cui poſcia dipinſe i ſuoi quadri.

33. Il primo frutto di queſto nuovo ſtile di Raffaello, fu il profeta Iſaia, che è in un pilaſtro della chieſa di s. Agoſtino in Roma: egli ha tutta la grandioſità de' profeti della Cappella Siſtina; ma col divario, che in queſto ſi occulta tutto l'artifizio della grandioſità ſudetta, e in quelli ſi moſtra troppo l'intenzione dell' autore. Si racconta, che eſſendo nata diſputa ſul prezzo tra Raffaello, e chi gli ordinò queſto profeta, Raffaello ſi rimiſe al giudizio del Buonarroti, il quale deciſe, che il ſolo ginocchio nudo valeva dippiù; d'onde ſi arguiſce la generoſa onoratezza d'entrambi. Il Condivi riporta un'altra eſpreſſione di Raffaello, la quale prova anche più il ſuo carattere magnanimo; poichè aſſicura, che quel profeſſore rendeva grazie a Dio d'eſſer nato a tempo d'un Michelangelo. Con tanta grandezza d'animo ſanno eſſere emole le perſone di vero merito!

34. Col riferito ſtile dipinſe Raffaello le Sibille della Pace,

le quali nel loro genere non possono essere più eccellenti; e collo stesso tenore proseguì le altre opere, che fece di sua mano. L'ultima, che fu la Trasfigurazione, contiene tali delicatezze dell' arte, sì nell' intelligenza, come nella pratica, e nella esecuzione delle parti dipinte di sua mano, che fa pena, che siasi perduto a trentasett' anni della sua vita un talento così sublime, nato collo stesso spirito degli antichi Greci; e che se avesse fiorito in quel tempo, e in quelle occasioni, avrebbe mostrate le stesse qualità; poichè tra i moderni è stato egli solo, che ha posseduto i requisiti più essenziali dell'arte, quali sono l'espressione, la varietà, l'invenzione, la composizione, il disegno, il colorito, e i panneggiamenti: alla fine per uguagliare gli antichi non gli mancò altro, che lo stile della bellezza, che nè dalle scuole del suo tempo, nè da' costumi d' allora poteva certamente apprendere.

35. Nello stesso tempo fondò la scuola di pittura in Venezia il Giorgione, anteriore di poco a Tiziano, la quale scuola fece molto progresso per le occasioni di dipingere facciate grandi, e saloni. Siccome Tiziano stando a Venezia non ebbe opportunità di esaminare le opere antiche; non potè acquistare a fondo, come Michelangelo, lo stile grandioso: e perciò non mise nella intelligenza delle forme tutta quella attenzione, che meritano; e si applicò più all' apparenza della verità, che dipende da' colori de' corpi; e giunse in questa parte a tale eccellenza col continuo esercizio di dipingere copiando la natura, che non è stato mai uguagliato da altri: ed a questo contribuì molto la magnificenza de' signori veneziani, che volevano essere ritrattati da lui, o aver di sua mano pitture di donne ignude.

36. Contemporaneamente a Tiziano il duca di Mantova occupava il Mantegna; e in Modena si stabiliva la prima accademia, che sia stata in Italia, da cui uscì il Bianchi maestro di Antonio Allegri, denominato il Coreggio. Questi fu chiamato a Parma per dipingere la chiesa di san Giovanni de' Monaci Benedettini; e con quell' opera, che per quel tempo era molto grande, si formò uno stile proporzionato, e diede tanto gusto ai Parmigiani, che gl'incaricarono la pittura della cupola della cattedrale. Quel gran talento si approfittò del merito degli altri pittori anteriori, e contemporanei. Apprese i primi rudimenti dal Bianchi, e poi studiò sotto il Mantegna, che era uomo dot-

to,

to, e appassionato per gli antichi, e lo impegnò a studiare le loro opere. Il Coreggio esercitò anche la plastica, lavorando in compagnia del Begarelli (a); e per l'esercizio della scultura, che facilita molto l'intelligenza de' corpi, e per lo studio dell' antico superò i limiti del miserabile, e ristretto stile de' maestri; e fu il primo, che si diede a dilettar la vista con una certa soavità, e grazia, di cui egli fu inventore, e in cui non è stato dopo da altri pareggiato.

37. Il merito principale delle sue opere consiste nel rilievo, e nella intelligenza del chiaroscuro, sì nella imitazione della verità de' corpi, come nella invenzione delle masse.

38. In questa maniera pervenne in quel tempo la pittura al più alto grado di perfezione, al quale i moderni l'abbiano mai portata; avendo acquistato per Michelangelo la fierezza de' contorni, le forme de' più robusti corpi, e la somma grandiosità; per Raffaello l'invenzione, la composizione, la varietà de' caratteri, l'espressione dello stato delle anime, e il vestir bene i corpi; per Tiziano l'intelligenza de' colori de' corpi, con tutti quegli accidenti, che la modificazione della luce può in essi produrre; e finalmente per il Coreggio la delicatezza, e la degradazione del chiaroscuro, il dipingere amoroso, e la squisitezza di grazia, e di gusto.

39. Trovandosi la pittura in tale stato, era ben necessario o che andasse avanti su le tracce di tali maestri, o che degenerasse in novità capricciose; e questo effettivamente accadde. I Toscani volendo seguitar Michelangelo, imitarono soltanto qualche cosa della forma de' suoi contorni fieri, ma senza l'intelligenza, e la dottrina del maestro; e così pretesero imitarlo i Salviati, i Bronzini, i Vasari, ed altri.

40. Nello stesso modo i discepoli di Raffaello presero qualche parte sola di lui; ma niuno ne apprese l'essenziale. Giulio Romano volendone imitare il serio, e l'espressivo, si fece tetro, e affettato nelle fisonomie. Polidoro per voler esser facile, diede in licenze. Pierino tirò sempre allo stile toscano. Il Penni fu freddo, e disanimato. Pellegrino Munari visse poco, e così finì quella illustre scuola.

41. Il Coreggio non lasciò alcun discepolo degno di lui; poichè il Parmigianino, che lo seguì immediatamente, fece un

Vv 2 mi-

(a) Si veda ciò, che abbiamo notato alla *pag. 163*. Fea.

misto delle maniere de' discepoli di Raffaello, e della grazia del Coreggio, che caricò.

42. Benchè Tiziano non avesse discepoli, che lo imitassero in tutto; furono nondimeno i Veneziani più fortunati, perchè continuò, e si sostenne la pittura per mezzo di Paolo Veronese, il quale non imitò veruno, e formò il suo stile seguendo la natura; mentre tutti gli altri imitatori, e seguaci de' sudetti maestri si proponevano d'imitare qualche loro parte, obliando il primo fine dell'arte, che è d'imitare la verità.

43. E' costante, e ce lo prova l'esperienza, che ciaschedun secolo ha il suo carattere particolare, il quale a guisa d'un fermento generale riscalda la fantasia degli uomini. Sia per casualità, o per altri principj, che è inutile ora esaminare, è certo, che ne'secoli decimoquarto, e decimoquinto si svegliarono per tutto il mondo ingegni assai grandi nelle armi, nelle lettere, e nelle arti. In Alemagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda apparvero anche le arti; ma il clima non permise loro far progressi, generalmente parlando, come in Italia; e le idee vi restarono tutte piccole. Ciò nondimeno, siccome quelle nazioni sono industriose, e diligenti, mostrarono in alcune parti più, o meno il loro ingegno.

44. In Fiandra, e in Olanda, dove era più commercio, e per conseguenza più ricchezza, incominciarono a formarsi alcuni pittori, i quali si resero anche stimabili nella linea della pura imitazione della verità. In quelle contrade, dove era un poco più d'istruzione a causa della comunicazione coll'Italia, come in Augusta, e a Norimberga, città libere, fiorì anche la pittura, e singolarmente l'intaglio, al quale avrà dato molta occasione lo incidere le armi, e il fare i ponzoni per la stampa, inventata allora con tanta utilità della letteratura, e del commercio; ed essendosi publicati in quel tempo molti libri con stampe incise in rame, e in legno, ciò diede motivo a molti di applicarsi alla pittura, per potere inventare, e disegnare quelle cose. Alberto Durero trovò l'arte della incisione molto avanzata riguardo al meccanismo, e le aggiunse più correzione nel disegno, e nella invenzione; e collo studio della prospettiva trovò in oltre la maniera di collocare le figure, e i gruppi in diversi piani, e di dare profondità alle sue invenzioni, come avea fatto a Firenze il Ghirlandajo. Molti vollero imitare il Durero, il quale

se

ſe foſſe nato in Italia avrebbe acquiſtato del guſto; ma nè egli, nè i ſuoi imitatori potevano uſcire dal barbariſmo, non vedendo altre figure che quelle del loro paeſe, nè altre veſti, che le ſtravaganti del loro tempo. A tutte le altre nazioni accadde lo ſteſſo, e reſtarono prive di buon guſto, finchè non ebbero comunicazione coll'Italia, e vi appreſero le arti.

45. Fu gran diſgrazia per eſſe, e per l'Italia in particolare, la guerra, che al fine di quel florido ſecolo ſi acceſe per tutta l'Europa. I principi italiani ſi occuparono quaſi interamente alle faccende militari, e ſi raffreddarono nell'amore dell'arti. Le ruine della guerra deſolarono molte provincie, e città. Roma ſoffrì infinitamente nel famoſo ſacco, che le diedero gli Spagnuoli, ed i Tedeſchi ſotto il Borbone. Firenze perdè la ſua libertà, e tutta l'Italia fu in convulſioni violente. Venezia ſola reſtò eſente da queſta univerſale ſciagura; e il gran Tiziano ſopraviſſe alle maggiori turbolenze; ma mancando generalmente il danaro, o per meglio dire, creſcendo a tutti i principi italiani la neceſſità di ſupplire alle eſorbitanti ſpeſe delle guerre, mancò il premio alle arti, e gli artiſti ſi diedero a lavorar ſollecito, e con ſtile amanierato, e caricato; perlochè languirono le arti per molto tempo.

46. La fortuna volle, che naſceſſero in Bologna alcuni ingegni grandi, quali furono i Caracci. Eglino ſi contentavano di qualunque piccola ricompenſa, come figli di padri poveri; e ſi applicavano col maggior impegno a ſorpaſſare i Procaccini, che ivi erano i più invidiati per eſſer foraſtieri. Lodovico, il più attempato, avea ſtudiate le opere del Coreggio, di cui imitava ſuperficialmente lo ſtile nella grandioſità delle forme, e delle maſſe. Egli fu maeſtro de' ſuoi cugini Annibale, e Agoſtino, i quali aveano molto talento, e ſtudiarono la buona maniera; ma ſi diedero a lavorar in fretta; e perciò le prime opere di Annibale ſono di buon guſto, ma caricate, e poco ſtudiate. Ei migliorò collo ſtudio del Coreggio: ma ſiccome il ſuo talento era più da artigiano, che da artiſta, imitò il ſuo modello ſoltanto in una parte dell' apparenza, e non nel fondamento dello ſtile; e perciò non potè mai acquiſtare la grazia, nè la delicatezza, nè la ſoavità. Ei fece non oſtante un gran benefizio all'arte, aprendo al guſto una nuova ſtrada più facile; poichè tutti i ſuoi predeceſſori, che ricercavano la facilità, diedero in iſtravaganze, e uſciron fuori di ragione.

47.

47. Quando Annibale fu a Venezia, imitò in parte Paolo Veronese: venuto però a Roma, e veduto Raffaello, e le statue antiche, si fece subito pittore di altro stile. Moderò il suo fuoco, riformò la caricatura delle sue forme, e cercò la bellezza del carattere dell' antico; ma conservò tuttavia una parte dello stile del Coreggio per mantenere il grandioso. In somma si formò un pittore, che dopo i tre luminari della pittura moderna merita il primo luogo.

48. Lodovico venne per ajutare Annibale nell' opera della galleria Farnese; ma vedendo, che era più difficile contentar Roma, che Bologna, ritornò nella sua patria, dove intraprese le pitture del chiostro di san Michele in Bosco, e v'impiegò uno stile più studiato, e di miglior gusto; e fece vedere la stima per Raffaello, mettendo in una delle sue storie la Saffo del Parnasso del Vaticano.

49 Ad essi Caracci dobbiamo il restauramento della pittura; e dalla loro scuola uscirono il celebre Guido, pittore di molto merito, facile, ed elegante, che sarebbe stato un altro Raffaello, se avesse avuto migliori principj: il Domenichino, che si attaccò più alle forme dell' antico, e si conosce d'avere studiato particolarmente il Laocoonte, e il Gladiatore: il Lanfranco, d'ingegno fertile, che si applicò allo studio della distribuzione delle masse, e de' movimenti delle opere del Coreggio, e specialmente della cupola della cattedrale di Parma; prendendone la sola apparenza, e non le ragioni sottili dell' arte; e l'Albano, il quale studiò le forme dell' antico, e fu un pittore grazioso. Niuno in somma de' discepoli de' Caracci fu pittore di cattivo gusto.

50. Il Guercino da Cento fu originale nel suo stile. Ebbe grand' intelligenza nel chiaroscuro, e se avesse data più nobiltà alle cose sue, sarebbe stato così stimabile come Guido Reni.

51. Lo stesso spirito, che destò i Caracci in Italia, produsse pittori di merito presso le altre nazioni In Spagna cominciò a fiorire questa professione in tempo di Carlo V., e di Filippo II., per le ragioni sopradette, e in occasione delle grandi opere intraprese da questo ultimo re. Fu disgrazia per la Spagna, che in quel tempo si fosse già adulterata la pittura con caricature, e con maniere: e siccome la maggior parte de' pittori, che vi si chiamarono, erano della scuola fiorentina, in cui era prevaluto sempre il disegno, e una certa severità malinconi-

ni-

nica di ſtile; in Spagna s'introduſſe il guſto di queſta maniera, che durò finchè gli Spagnuoli videro le opere del Rubens, le quali piacquero tanto a molti, che ſi diedero con calore ad imitarle, e ſi fecero così un raro miſto del proprio, e di quello ſtile.

52. Il ſolo Diego Velaſquez ricusò di farſi ſeguace di alcuno, e col ſuo nobil talento ſi formò un carattere ſuo proprio; fondandolo nella imitazione della verità, nella oſſervazione più eſatta delle ragioni, e degli effetti del chiaroſcuro; prendendo uno ſtile di dipingere con riſoluzione, e per dir così, con diſprezzo, indicando le coſe ch'ei vedeva nella verità, ſenza deciderle, nè copiarle. Malgrado queſti principj, ſiccome il Velasquez, e molto meno gli altri pittori della ſcuola ſpagnuola, non ebbero idee eſatte del merito delle coſe greche, nè della bellezza, nè dell'ideale; ſi andarono imitando gli uni gli altri, e i maggiori talenti imitarono la verità, ma ſenza ſcelta, e furono puri naturaliſti.

53. De' Fiamminghi, come ho detto, alcuni videro l'Italia, e divennero mediocri pittori; ma la maggior parte moſſi dall' utile più che dalla gloria, ſi applicarono a quadri piccoli, a paeſi, a fiori, ad animali, e a coſe conſimili. Ebbero finalmente un talento ſuperiore nel Rubens, il quale avendo ſtudiato il gran Tiziano a Venezia, preteſe imitarlo col prendere una ſtrada più facile; e volendo aſſicurarſi di piacere allo sguardo, caricò quanto il ſuo modello avea di bellezza, e con tanto maggior forza, che egli non avea avute le prime idee ſemplici, e aggiuſtate alla verità, come Tiziano; e perciò ſaltò i limiti de' contorni, e ſi curò poco della verità. Ebbe non oſtante il merito come i Caracci in Italia; cioè fu il padre della ſcuola fiamminga, la quale prima di lui non avea carattere proprio.

54 Antonio Vandeyck, che dipingeva quaſi nello ſteſſo tempo, fu più amico del vero, ſpecialmente ne' ritratti, ne' quali merita il primo luogo dopo Tiziano; e negli acceſſorj fu anche più elegante. Tutti gli altri profeſſori fiamminghi meritano ſtima ſecondo che ſi accoſtano più, o meno a queſti due maeſtri.

55. In Francia s'incominciò a conoſcere l'antico per mezzo delle coſe, che Franceſco I. traſportò d'Italia; adornando di ſtatue, e di pitture Fontainebleau, in cui fece lavorare il Roſſo, il Primaticcio, e Niccola dell' Abate (a); ma contuttociò le arti vi

(a) Queſt' ultimo andò colà circa il 552., e Tiraboſchi *Bibl. Moden. Tom. VI. pag. 229.* Franceſco I. era già morto nel 1547. Vedaſi il *ſegg.* FEA.

vi fecero poco progreſſo, a motivo delle guerre civili, fin ai Luigi XIII. e XIV.; e benchè il Rubens dipingeſſe la galleria di Luxemburg, le poche coſe antiche, ch' erano in Francia, preſervarono quella nazione dal contagio di quello ſtile. La cultura delle belle lettere, e le traduzioni, che ſi publicarono degli autori greci, infuſero a quella nazione il deſiderio d'imitare le coſe antiche; e tutti gli artiſti bramavano, e procuravano andare a vederle a Roma; e in queſta guiſa, benchè per molto tempo non ſi formaſſe alcun pittore ſingolare, non s'introduſſe nemmeno alcuno ſtile vizioſo. Finalmente tra i molti, che venivano in Italia, Niccola Puſſino fu quegli, che ſi propoſe imitare interamente lo ſtile degli antichi; e ſe i coſtumi del ſuo ſecolo non l'aveſſero impedito, avrebbe ottenuto il ſuo intento. Il dipingere ſempre ad olio quadri piccoli, gli tolſe l'occaſione d'ingrandirſi lo ſtile, e di fare opere di tanto ſtudio, come quelle de' primi uomini d'Italia: conſiderandoſi però le ſue come abbozzi, ſono eccellenti.

56. Immediatamente al Puſſino deveſi collocare Carlo le Brun, il quale anche ſtudiò in Italia. Fu d'ingegno vivace, inventore ſtimabile, ed ebbe occaſione di moſtrarlo nelle grandi opere incaricategli da Luigi XIV. Nello ſteſſo modo furono altresì buoni pittori il Mignard, il le Soeur, il Burdon, e altri; finchè i Franceſi laſciarono la buona ſtrada, e lo ſtudio ſerio, per esſerſi accreditati alcuni artiſti di talento, che ſi chiamano *ſpiritoſi*, come il Jouvenet, e il Coypel, i quali uſcirono dai limiti del buono, e del bello, caricando l'uno, e l'altro, mettendovene troppo in tutto, e aſpirando a dar guſto agli occhi più che alla ragione.

57. Non è da maravigliarſi, che ciò accadeſſe nella Francia, mentre nella Italia ſteſſa ſi abbandonò il buon guſto della ſcuola de' Caracci. Chi ſi ſarebbe immaginato in tempo di Michelangelo, che poteſſe uſcire dalla ſcuola toſcana un Giovanni di ſan Giovanni, pittore di tanto ſpirito, ma sì lontano dallo ſtile ſolido? E ſpecialmente un Pietro da Cortona, per fraſtornare tutte le idee dell' arte in Italia, diſprezzando il ſerio ſtudio, che fin al ſuo tempo era ſtato il fondamento della pittura, riducendo tutto a compoſizione, e a ſedurre la viſta? Nello ſteſſo tempo ſi vide in Roma un Andrea Sacchi, pittore dello ſteſſo guſto, e della medeſima facilità del Cortona, inſegnando a

la-

lasciar le pitture come soltanto indicate, e prendendo le idee delle cose naturali senza dar loro alcuna determinazione.

58. Le scuole di Firenze, e di Roma cambiarono allora cammino. Quelle di Bologna, e della Lombardia si andarono estinguendo insensibilmente; poichè all' Albano successero il Cignani, e Ventura Lamberti; e a costoro Franceschino, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo. In Venezia dopo i valentuomini il Giorgione, Tiziano, Paolo, e il Tintoretto, decadde in un tratto la pittura; perchè i successori non si curarono che della facilità, senza badare al fondamento, e alla eccellenza di quelli; e ciò, che ordinariamente si chiama gusto, è rimasto per unico oggetto di quella scuola.

59. Roma fu un poco più felice; perchè ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le opere di Raffaello nel Vaticano, e prese perciò fin dalla sua gioventù amore allo studio serio, ed esatto; ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere Raffaellesco, e l'occasione di dipingere sempre Madonne, e quadri di altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello de' Caracci, e di Guido; e con ciò sostenne la pittura in Roma, che non precipitasse come altrove.

60. Mentre ciò accadeva in Roma, formava in Napoli una nuova scuola Luca Giordano. Egli apprese i primi principj dal Ribera; andò a Roma a studiare rapidamente i Caracci, e le loro scuole, e finì collo scegliersi lo stile del Cortona. Con questo capitale ritornò a Napoli, e vi fu sì applaudito, che fondò, come ho detto, una scuola, da cui uscì il Solimena in compagnia d'altri: e siccome in quel tempo mancavano in Roma professori di merito; uno de' discepoli del Solimena, chiamato Sebastiano Conca, vi trasportò quella maniera di dipingere, e quelle massime più facili, che buone, per cui la pittura finì di rovinare.

61. In questa guisa si è perduta a' giorni nostri questa nobil arte; poichè sebbene vegansi sparsi, per così dire, alcuni frammênti di essa in alcuni professori; quel poco di buono proviene da una mera, e material pratica piuttosto che da regole, e da principj fondati su la ragione. Gli artisti sono ordinariamente adulatori degli occhi de' dilettanti, e costoro han guasto il giudizio, e i sensi per li vizj delle ultime scuole.

62. Prima di finire voglio dire anche qualche cosa dell'ar-

chitettura, come ſorella delle altre due nobili arti. Io la conſidero in due aſpetti diverſi, come proveniente da due principj; uno è la neceſſità, e l'altro il diletto della imitazione. In quanto al primo non deve eſſere annoverata tra le belle arti, ma tra le meccaniche; perchè il metter l'uomo al coperto da tutte le inclemenze del tempo, e il fabricare con ſolidità non ha niente che fare colla bellezza; e infatti vediamo, che in queſta parte le opere egizie, arabe, e gotiche non la cedono alle greche, e alle latine. Ma chi le ſtimerà mai belle come queſte? Parlando però dell' origine di queſt' arte, è veriſimile, che ſia ſtata inventata, e migliorata in diverſi paeſi, ſecondo i climi, e i materiali delle contrade, e ſecondo i biſogni de' popoli.

63. La natura ne' climi caldi, e ſproviſti d'alberi avrà offerto agli uomini monti, e grotte per ripari; e ne' paeſi freddi, ſelve: d'onde ſarà nata l'idea di coſtruirſi in queſti capanne, e grotte; in quelli monti. Eſtendendoſi la popolazione del mondo, quelle nazioni, che viveano col paſcolar gli armenti, è ben naturale, che penſaſſero a coſtruirſi delle tende, che ſono un' altra ſpecie di fabriche. Fin quì la neceſſità avrà regolato il diletto degli uomini: ma ſiccome eglino non poſſono per lungo tempo accomodarſi ad uno ſteſſo treno di coſe, dovettero uſcire ben preſto da tale ſtato; e deſiderando naturalmente in tutte le coſe qualche oggetto, che occupi gradevolmente i ſenſi, e l'intelletto, poſero in tutto qualche ornamento, cioè un certo non ſo che, ſenza di cui la coſa è quella, che deve eſſere, ma fa penſare, e fiſſare l'attenzione; come vediamo, che fin le nazioni barbare mettono in tutti i loro mobili macchie, colori, e figure, benchè ſenza guſto, e ſenza ragione: ſi vede però, ch' è inſeparabile dall' animale ragionevole il far le coſe con qualche idea.

64. Se rimontiamo ai principj della ſtoria dell' architettura, troviamo, ch' eſſa nacque in oriente con idee di monti, e di colli; ammucchiando gli uomini pietre, e terra per coprirſi, e pretendendo nello ſteſſo tempo competere colla natura. Le vaſtiſſime muraglie fatte ne' primi tempi, non ſono che colline per chiudere una porzione di popolo; e formavano quelle immenſe città, delle quali parla la ſtoria. La torre di Babilonia era una vera montagna.

65. Le piramidi, e le altre ruine, che ancora ſi mirano in Egit-

Egitto, ci presentanò le stesse idee. Gli Egizj inventarono molto prima de' Greci l'uso delle figure umane, o degli animali, per sostenere gli edifizj; animando per così dire que' sassi, che dovean reggere parte della fabrica. La forma delle loro colonne non ha alcuna eleganza, e forse non le usarono finchè non vi furono note le cose de' Greci. Negli altri edifizj dell' Asia della più remota antichità non si scuopre neppure la minima eleganza, e si può dire, che non vi fosse architettura, ma soltanto arte di fabricare (a).

66. I Greci dell' Asia Minore furono i primi, che diedero forma all' arte, introducendo la bellezza nelle fabriche. Vitruvio (b), ed altri riferiscono questa origine; e infatti si vede, che l'idea delle tende, e delle capanne si è mantenuta fino ai più magnifici edifizj; ma siccome l'architettura non ha originale, o prototipo nella natura, non potè subito ritrovar le proporzioni più belle, e restò esposta ai capricci, e alle idee degli uomini, de' tempi, e delle circostanze.

67. I primi Greci, che stimavano la forza per la qualità più utile dell' uomo, idearono il carattere di robustezza. Crescendo poi la pulizia civile, e raddolcendosi i costumi, incominciarono a stimare il bello, e posero più eleganza ne' loro edifizj (c); ma siccome la natura gli avea dotati d'ingegno filosofico, non oltrepassarono mai i limiti della moderazione, nè diedero in ornamenti superflui, nè in lusso, ma si contennero ne' limiti della ragione; e in questo mezzo consiste la bellezza dell' architettura. Il fondamento di quest' arte comincia dalla necessità, e dall' uso della fabrica; la sua bellezza è nel carattere corrispondente al fine propostosi nelle forme, e nell' ornato; e il suo limite è la ragione. I Greci ne' loro bei tempi osservarono esattamente tutto questo.

68. I Romani, nazione più ricca, e più fastosa della greca, ma di minor gusto, caricarono di ornati l'architettura, e intro-

 dus-

(a) Si veda la lettera del ch. P. Paoli a me diretta, inserita nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 126. segg.*, ove l'autore fa molte buone osservazioni sull'architettura degli Orientali, degli Egiziani, e dei Greci, come anche intorno alla sua origine. Fea.

(b) *lib. 4. cap. 1. e 7.* Fea.

(c) Secondo Vitruvio al luogo citato gli Jonj cominciarono i primi dopo i Dori ad ingentilire l'architettura. I Dori furono sempre costanti nella loro prima forma; e anche molto dopo i tempi di Pericle usarono di fare le loro fabriche molto gravi, e basse, quantunque ragionate in tutte le parti; come si vede nei tempj dorici della Grecia, Sicilia, e Magna Grecia. La loro architettura era probabilmente secondo il genio della nazione, come era la loro musica, che era grave, forte, e da guerra. Ma di tutto questo se ne riparlerà meglio nella nuova edizione, che prepariamo, dello stesso Vitruvio. Fea.

duſſero più ordini, e più diviſioni; e finalmente perderono la bella ſemplicità, e ſolidità, interrompendo i membri principali con capricciosi contorni (a). Quando finalmente ſi perdè la ſtima delle belle arti nell' impero romano occupato in continue guerre, e quando le invaſioni de' barbari diſtruſſero fino i principj del buon guſto, venne il tempo, che conoſciamo ſotto il nome di architettura gotica, non perchè quelle tribù de' barbari traſportaſſero in Italia qualche ſtile proprio d'architettura; ma per quello, che quivi uſarono nelle loro fabriche, volendo imitare ſenza regole gli edifizj antichi, ch'eglino ſteſſi rovinavano, e framiſchiando le idee, che dettava loro la propria ignoranza; e per terminare ſollecitamente le fabriche traſcuravano lo ſtudio del buon guſto, e delle belle proporzioni.

69. Contribuì anche molto alla total ruina dell' arte la traslazione della reſidenza imperiale da Roma a Coſtantinopoli, e la diviſione dell' impero in orientale, e occidentale. Ne' paeſi inculti, e remoti, come nella Francia, e nell' Alemagna, non eſſendo noti neppure i principj dell' architettura greca (b), non era poſſibile, che s'introduceſſe il buon guſto; e perciò non vi fu che qualche idea dell' arte di fabricare. Forſe per mezzo della religione, e d'alcuni fuggiaschi monaci greci ſi comunicò alle ſudette nazioni qualche barlume degli edifizj di Coſtantinopoli; e con ciò ſi coſtruſſero alcuni tempj, diſimpegnandoſi colla pura regola del meccanismo di fabricare. Finalmente aumentandoſi queſto metodo, e mettendo tutto il merito nella difficoltà, e nell'arditezza, e non nell'eleganza, ſcapparono in quelle nazioni quelle tanto ſtravaganti, e rare coſe, totalmente contrarie al

(a) Si vedano le oſſervazioni del Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 45. ſegg., 87. ſegg.* Fea.

(b) Nella Francia al tempo dei Romani non ſolamente erano cogniti i principj dell'architettura greca, ma vi furono fatte delle fabriche grandioſe, delle quali molti belli avanzi eſiſtono ancora al preſente, mentovati dal Serlio nella dedica premeſſa al libro 3 delle ſue antichità, dell' edizione di Venezia 1544. foglio; e cominciati a publicare in rame dal ſig. Cleriſſeau, che ha dato la più bella, detta volgarmente la *Maiſon quarrée*, o Tempio di Cajo, e Lucio Ceſari a Nimes. Intorno alle oſſervazioni di queſto architetto ſulle fabriche antiche della Francia ſi può anche vedere l'eſtratto delle lettere del Winkelmann ſcritte a lui, ſtampato fra le lettere dello ſteſſo Winkelmann a Parigi nel 1781. *Par. II. pag. 204. ſegg.* Vi erano anche molti anfiteatri, come in Arles, a Nimes, Bordeaux, e altrove, mentovati da Giuſto Lipſio *De amphith. quae extra Rom. cap. 1 oper. Tom. II pag. 679. Lugd. 1613.*, e da Abramo de Bibtan in una lettera allo ſteſſo Lipſio preſſo il Burmanno *Syl. epiſtol. Tom. II. pag. 829*. Nell' antica Cimele poche miglia lontana da Nizza, ſebbene compreſa nell' Italia per conſenſo degli antichi ſcrittori, che poſſono vederſi riferiti dal Valeſio *Notit. Galliar v. Nicaea*, oltre l'anfiteatro, vi erano altre fabriche fattevi dai Romani, come ſi oſſerva dalle rovine; e ſul vicino monte, ove è al preſente la Torbia, ſi hanno ancora gli avanzi dei grandioſi trofei d'Auguſto, mentovati da Plinio *lib. 3. cap. 20.*, e dati in rame reſtaurati non ſo con qual fondamento nel *Novum Theatrum Pedem. et Sab. Tom. II. Par. 2. Tab. 62. 63*. Fea.

al buon gusto, e alla ragione; e casualmente si stabilì quel gusto di architettura, che per abuso si chiama *gotico*, e che veramente è tedesco.

70. Stabilito un nuovo impero in Alemagna, lo splendore della corte fu causa, che si propagassero le sue mode alle altre nazioni; e in questa guisa il surriferito stile d'architettura andò stendendosi per tutta l'Europa, e durò finchè l'Italia non discacciò ogni barbarismo, che vi si era intruso. I Veneziani, credo io, furono i primi, che in onore di san Marco edificarono un tempio magnifico, servendosi d'un architetto greco, il quale non ostante che conservasse lo stile barbaro del suo secolo, non è sì stravagante nelle proporzioni, come quelli, che diconsi puri gotici (a). Gli archi, e le cupole hanno anche del grandioso nelle loro curve, benchè molto lungi dalla vera bellezza.

71. Finalmente i Fiorentini per mezzo dell' Orcagna incominciarono ad abbandonare quel deforme stile; e il Brunelleschi fu il primo, che ricondusse le menti italiane al gusto dell'architettura greca. Il Bramante, e il San Gallo vi si avvicinarono un poco più, e al di loro esempio molti altri si diedero a studiare la buona maniera. Anche Michelangelo si applicò a questo stile greco; ma trovandolo forse troppo angusto al suo focoso, e abbondante ingegno, vi entrò, e uscì colle più ardite, e strepitose idee. La grandiosa fabrica di san Pietro diede occasione a quel fervido talento di sbandire, e porre in oblío interamente le idee dello stile tedesco. Il San Micheli, il Sansovino, il Palladio, e lo Scamozzi adornarono lo Stato di Venezia; e tutti questi uniti insieme diffusero per l'Italia il buon gusto colle loro fabriche, e co' loro libri dati alla luce, specialmente dal Palladio, dallo Scamozzi, dal Serlio, e dal Vignola.

72. Se l'architettura si fosse potuta mantenere nello stato, in cui i sopra lodati maestri la stabilirono, non sarebbe stata piccola fortuna; ma l'amore della novità, e l'ambizione degli artisti in voler essere tutti inventori, li fece subito dare in mille stravaganze, e sproporzioni; e in vece di ragionare su le idee di que' primi uomini, che aveano tratta l'arte dalla barbarie, caricarono membri sopra membri, interrompendo i più essenziali, fantasticando contorni minuti, e ridicoli, e perdendo di vi-

(a) Si può vedere l'operetta intitolata: *Saggio sopra l'architettura gotica*, stampata in Livorno nel 1766. in 12. Fea.

vista il buon carattere, e le maestose proporzioni; cosicchè quei che restavano attaccati alle regole, passavano per uomini stitici, e balordi. Così procedè l'architettura fino al Bernini, il quale malgrado le sue licenze ebbe un far gajo; Pietro da Cortona fu capricciosissimo, e il Borromini stravagante fino alla più furiosa pazzia. D'allora in poi l'architettura non ha più freno; e si crede lecito tutto ciò, che trova esempio ne' sudetti professori; perciò ne è derivata una infinità d'invenzioni incredibili, alcune ingegnose, ma niuna opera precisamente bella.

Al sig. Stefano Falconet scultore francese a Pietroburgo (a).

3

Ella non si maravigli se un uomo, che non ha l'onore di conoscerla personalmente, si prende la libertà di scriverle: la qualità di artisti comune ad entrambi ne è una cagione legittima. Il suo nome mi è noto da molti anni: io però non ho avuta mai la sodisfazione di vedere alcuna delle sue opere, e soltanto da' suoi scritti rilevo, che ella sa, che io esisto. Ho desiderato da gran tempo di conoscerli, perchè trattando ella delle arti, io dovevo trovarvi di che abbondantemente istruirmi. Frattanto io non ho potuto avere questa consolazione, che imperfettamente, e da pochi giorni, che il sig. de Zinowieff, ministro di Russia presso la corte di Spagna, mi ha fatto il favore di prestarmi il solo secondo tomo, che contiene la traduzione dei libri di Plinio, che trattano delle arti (b).

Aven-

(a) L'ho rincontrata, e ho corretto in molte cose la traduzione sull' originale francese stampato dal Falconet tra le sue opere *Tom. II. pag. 195. segg. Lausanne 1781.* In fine di queste lettere di Mengs si darà la risposta dello stesso Falconet. FEA.

(b) Nella vita di Mengs si è accennato il motivo di scriver questa lettera a Mr. Falconet. Mengs si trovava allora a Madrid, dove io gli diedi notizia dell' opera dello scultore francese, e Mr. de Zinowieff ministro di Russia gliela prestò. Alle di lui istanze, e per le di lui mani scrisse Mengs la lettera, in cui non entrò a confutare tutti gli errori, che osservò in quel libro, contentandosi soltanto di vendicare un poco la riputazione propria, e del suo amico Winkelmann. Non ostante che il tuono di Falconet sia capace di vibrare una fibra molto men delicata di quella di Mengs; questi però d'un carattere sempre onorato, e nemico di furie, usò tutta la modestia, come si vede nella sua lettera. Lo stile n'è ben infelice, perchè Mengs non sapeva che mediocrissimamente l'idioma francese: perciò si riporta qui in italiano fedelmente, e senza alterazione veruna del senso.

Falconet rispose a Mengs in termini assai gentili; ed io ho la sua risposta originale; ma non la imprimo, perchè non ne ho commissione, nè dispongo delle cose altrui. E' disgrazia, che quell'artista abbia impiegato il suo gran talento in un' opera, senz' altro fine che di sfogare il suo mal umore contro tanti autori insigni antichi, e moderni. Denota un carattere così singolare, che dove egli scuopre merito, lo attacca, nè può soffrire lodi in altri, essendo prodigo delle sue proprie, e amante di tutte quelle, che gli tributano i suoi amici. Per provare i difetti della statua equestre di Marco Aurelio egli fa un volume; e quanto dice di vera critica non arriva a tre righe: tutto il gran resto si riduce a tartassare tutto il mondo, e il peggio è d'inserirvi le sue querele personali. Sembra, che il suo fine non sia altro che dir male della sudetta statua per innalzare la sua fatta

Avendolo aperto, m'imbattei nelle oſſervazioni ſopra la ſtatua di M. Aurelio, che leſſi tutte di ſeguito. L'opera mi è parſa ben ragionata, e ſcritta da un uomo di talento, il quale ſi ſpiega con energia, ma nel tempo ſteſſo (ella perdoni la mia ſincerità) con troppo d'acrimonia.

Mi permetta, che io le dica il mio parere ſopra il ſuo giudizio circa la ſtatua di M. Aurelio. Io ſono ben perſuaſo, che le ſue oſſervazioni ſieno fondate; ma ſe ella aveſſe veduto l'opera nel ſuo ſito, e aveſſe nello ſteſſo tempo oſſervate tutte le altre ſtatue equeſtri eſiſtenti in Italia, ſi maraviglierebbe meno delle lodi date a quella; perchè tutte le altre, benchè ſieno più eſatte, compariſcono al ſuo confronto fredde, e ſenza vita: intendo di quelle de' più abili ſcultori moderni, le quali ſuſſiſtono a Venezia, e a Firenze: perchè quelle di Piacenza, e di Roma, del Mocchi, del Bernini, e del Cornacchini non meritano le noſtre conſiderazioni (a). Niu-

a Pietro *il Grande*, la quale ha alla coda il ſerpente dell'invidia, e uno ſcoglio davanti, o una montagna, ſu cui galoppa, e la parte più principale, la teſta, eſeguita dalle delicate mani d'una madamigella. Grazie a Dio, l'Italia non gode di queſte ſtatue, e nemmeno di queſti libri.

Mille autori han rilevato gli errori di Plinio, e più di mille hanno ammirato il ſuo merito. L'uomo onorato quando trova difetti, gli avvertiſce con moderazione, per impedire, che altri v'inciampino; ma non li rileva con baldanza, e con mordacità, come fa Falconet. Dovrebbe averlo in ciò illuminato il giudizio, che fa di Plinio Mr. de Buffon, il quale non ignora certamente i difetti di quel naturaliſta, ma li vede, come gli uomini del ſuo merito fanno veder le coſe, con umanità, con giudizio, e ſenza fiele; e perciò il ſuo elogio di Plinio ſarà eterno al pari dell'altre ſue opere.

Se Falconet foſſe ſtato di ſangue meno fervido non avrebbe con tanto ſuo guſto aggiunto al ſuo libro lo ſcritto di quel ſuo amico, il quale ſi sforza di fare il grazioſo per mettere in ridicolo Plinio, e Veſpaſiano. E qual gloria, qual merito, quale magnanimità deridere un morto di diciaſſette ſecoli fa, che non può riſpondere, nè addurre le ſue difeſe? E tutto ciò per ſapere ſe era di ſtatura quadrata, e per conſimili inezie. Il ſudetto amico, cui Falconet dà (credo io per iſcherzo) il titolo di filoſofo, e di uomo ſtraordinario, manifeſta un animo capace di adulare a maraviglia Veſpaſiano, e Plinio, ſe foſſe viſſuto a loro tempo; poichè i più vili nel timore ſono i più audaci nella impunità; e talvolta ſi ſarebbe ſtimato felice, e per uomo di conſiderazione ſe foſſe ſtato ammeſſo alla confidenza, e alla familiarità de' galoppini della cucina di Veſpaſiano. E non è molto dire quando i primi perſonaggi di Roma (come diceva M. Terenzio in ſenato) ſi credeano felici di eſſere conoſciuti dai ſervitori, e portinaj di Sejano, il quale finalmente non era un imperatore. *Libertis quoque, ac janitoribus ejus noteſcere, pro magnifico accipiebatur.*

Quanti paſſi ammucchia Falconet per provare, che Cicerone non intendeva una parola delle arti, o provano il contrario, o ſono puri ſofiſmi. Ei non intende neppure il valore delle parole, poichè cercando Cicerone a forza di eloquenza render probabile quello che non lo è, e per eſercitar la ſua facondia (che è ciò, che s'intende per paradoſſi), Falconet crede, che ivi quel grande oratore parli davvero, e ſia perſuaſo di quello, che dice.

Non ſi finirebbe mai. Ciò baſta per conoſcere il carattere della perſona, cui Mengs direſſe la ſua lettera, e il motivo, per cui la ſcriſſe. AZARA.

(a) Queſte due ultime ſono nel portico di s. Pietro in Vaticano: del Bernini è il Coſtantino, del Cornacchini il Carlo Magno, quelle del Mocchi ſono a Piacenza. Mengs ſi è ſcordato di parlare delle belle ſtatue equeſtri del muſeo Ercolaneſe, intorno alle quali, e a quelle della chieſa di s. Marco a Venezia, che ſono pure antiche, può vederſi la *Storia delle arti del diſ. Tom. I pag. 389. ſeg, II. pag. 47.* Si potrebbe anche riflettere ſe abbia contribuito a far perdere qualche parte di bellezza nel cavallo di M. Aurelio l'eſſere ſtato col ſuo cavaliere ſempre eſpoſto alle ingiurie del tempo in luogo publico, prima in Campo Vaccino, poi avanti al Palazzo Lateranenſe, e quindi in Campidoglio, come ho provato nella citata mia diſſertazione inſerita nella detta *Storia, Tom. III. pag. 410. ſegg.* FEA.

Niuno istruito del vero stile antico dell' arte dirà, che in tempo di M. Aurelio si facessero opere di prima classe: onde se diamo questo titolo al cavallo di M. Aurelio, è solo per comparazione agli altri; ed ella sa benissimo, che ordinariamente non sono le opere senza difetto quelle, che sono ammirate dalla gente di buon gusto, ma bensì quelle, che hanno qualche cosa di straordinario, e di significante. Perciò il cavallo di M. Aurelio c'incanta, perchè ha una certa espressione di animato; e forse lo stesso difetto, da lei osservato nella positura delle gambe, è quello, che gli dà questo movimento, e questa mirabile espressione; non essendo secondo il meccanismo ordinario, ma in uno stato momentaneo, in cui non può l'animale sussistere che un solo istante. Per quel che spetta al cavaliere, egli non è rappresentato come un uomo, che affetti di star bene a cavallo; ma bensì come un imperatore, il quale con un' aria di bontà stende la destra in segno di dar la pace ai popoli, secondo il costume degli antichi, e coll'altra ritiene il cavallo.

Io non sono istruito al pari di lei sopra le qualità, e i movimenti dei cavalli, perchè non ho avuta occasione di studiarli particolarmente; ma congetturo quale sia l'arte di dar loro il movimento per la cognizione di quello dell' uomo, che ho studiato (a). Io ho conosciuto in Roma stessa alcuni professori, i quali criticavano le opere antiche più classiche, e copiando l'Apollo del Vaticano, e l'Apollino (b), pretesero correggerli col metterli dritti a piombo, e perdettero subito una gran parte della bellezza dell' originale: ma il mio oggetto ora non è questo.

Il motivo principale, che mi muove a scriverle, è ciò, che ella dice del defonto mio amico Winkelmann; il che mi è stato molto sensibile, poichè sembra, che il di lei sdegno contro di lui non provenga da altra causa, che dall' imprudente elogio, che quegli fa di me (c): e siccome ella pretende, che io debba ricevere la di lui opera da amico; come tale io mi veggo obligato a rispondere per lui. Ma sopra tutto mi sono mosso ad incomodarla pel desiderio d'occupare un piccolo luogo nella di lei estimazione, che io non meriterei sicuramente, se pensassi di me

(a) Si può vedere la Storia citata, *Tom. I. pag. 389. seg.* FEA.

(b) Già della villa Medici, ora nella galleria Granducale a Firenze, nominato anche avanti alla *pag. 139.* FEA.

(c) Vuol dire l'elogio, che il Winkelmann fa di lui nella prima edizione della *Storia dell' arte*, tolto poi dalla seconda edizione tedesca fatta a Vienna, e quindi nelle traduzioni. FEA.

me come si spiega il mio panegirista. Solo le persone, che non hanno studiato molto le opere de' valentuomini antichi, possono presumere di aver tanto merito. In quanto a me, io le ho meditate quanto più ho saputo, ed ho trovato quelle del primo ordine concepite, ed eseguite con una finezza di giudizio quasi inimitabile, e in generale il loro gusto fondato sulle più sode ragioni dell' arte, e dalla natura. Riconosco la superiorità del genio di Raffaello, e i meriti complicati degli altri grandi artisti delle età passate; e ammiro il talento, la vivacità, il coraggio, e la facilità de' miei contemporanei. Mi sono proposto soltanto d'imitare i pregi più eminenti, che scorgo in altri; contentandomi d'esser l'ultimo di quei, che andavano pel buon cammino, piuttosto che essere grande tra coloro, che si lasciano abbagliare da un falso brillante. Nondimeno, con questo mezzo ho avuto il contento di vedere le mie opere ben ricevute tra le nazioni, che stimano quelle degli autori viventi, paragonandole colle più pregevoli degli autori defonti. Devo pertanto esser grato al favore, con cui sono state accolte le mie opere in Roma, in Dresda, in Firenze, in Londra, e in Madrid; e perciò vi chieggo scusa per Winkelmann, se trasportato dall' amicizia ha dato in lodi iperboliche per un suo compatriota. Il suo stile è come suol essere quello di chiunque vuol lodare un amico: nè debbonsi interpretare le di lui espressioni letteralmente; poichè nemmeno ella vorrà che s'intendano, credo io, con questo rigore le sue, quando per lodare il sig. Puget, dice di veder correre il sangue entro le vene d'una sua statua di marmo. Io non pretendo giustificare tutto quello, che dice Winkelmann; poichè sarebbe ingiusto il sostenere tutte le debolezze d'un amico; siccome ugualmente ingiusto sarebbe il non parlare in sua difesa quando ha ragione. Winkelmann non è un giudice infallibile, perchè non era della nostra professione; e quando anche lo fosse stato come noi altri, siamo noi sicuri di giudicar bene? Se avessimo sì bel privilegio, verrebbero sempre perfette le nostre produzioni: e poichè non è la pratica, che ci manca, ci deve mancare il giudizio; accadendoci giornalmente di far delle opere, che poi noi stessi condanniamo.

Quel che dice Winkelmann della testa del cavallo di M. Aurelio, sarà forse mal fondato secondo l'idea, che ora abbiamo della bellezza di questo animale; ma io la prego di considerare, che in nessun monumento antico si trova una testa di cavallo

a montone, che a noi sembrano sì belle, e che nella Spagna chiamansi *teste di carnero*. Perciò io non sono lontano dal credere, che gli antichi tenessero per più bella la testa del cavallo, che rassomigliasse a quella del bue, come era quella del famoso Bucefalo d'Alessandro. Winkelmann scrisse alcune cose prima di conoscere bene l'antico in tutta la sua estensione; ma in quanto alla sua onoratezza io posso attestare, che egli era incapace di vender la verità per alcun interesse, nè per rispetti umani.

Per quel che riguarda il passo di Plutarco citato da Winkelmann, io non posso giudicarlo nella lingua greca; ma tutti i letterati d'Italia giudicano Winkelmann sì dotto in quest' idioma, che io non posso dubitarne. Ella inoltre mi permetta dirle, che la traduzione francese della *Storia dell' arte* non è esatta, perchè il termine *totalmente negletto* non si trova nell' originale tedesco; e oltre a ciò la versione letterale, che ella riferisce alla pag. 53., non mi pare corrispondente al carattere della lingua originale; poichè io non credo, che alcun greco abbia mai detto *pittori di ritratti*; e Winkelmann traduce non tanto le parole, quanto il sentimento di Plutarco (a). In somma, non si dà cosa più facile, che l'equivocarsi; e in prova di ciò, ella stessa si è ingannata nella citazione della nota, prendendo per due differenti discorsi l'unico, che fa di me Winkelmann, e che avrebbe potuto leggere intiero alla pag. 184. della detta traduzione. Ma chi vuol tener conto di queste bagattelle?

Per me io le sono molto obligato della cortesia, con cui ella parla della mia persona alla pag. 53; e questo suo bel garbo mi fa desiderare d'acquistar la sua amicizia, e chiederle di nuovo scusa pel mio amico Winkelmann, se ha parlato di lei con poca esattezza nelle citazioni; poichè in sostanza convengono tra loro due secondo la nota 18. del libro 36. pag. 75. della sua opera.

Convengo con lei, che sia assai malfatto parlare con poca considerazione d'una persona sì rispettabile, com' è il sig. Watelet (lo stesso è di qualunque altro), di cui il medesimo Winkelmann mi scrisse mille elogi quando lo conobbe a Roma (b). Se io possedessi il talento di scrivere bene, vorrei esporre ragioni, e fatti, e altre cose utili, senza perdermi a contradir veruno; poichè mi sembra, che si possano fare buoni libri senza dire, che il tale, o il

(a) Si veda la citata nostra edizione, *Tom. I. pag.* 331. FEA.

(b) Si vedano appresso due lettere dello stesso Winkelmann all' autore, una dei 3. gennaro, e l'altra dei 15. febraro 1764. FEA.

o il tal ſoggetto s'inganna: ma nello ſteſſo tempo debbo confeſſarle, che ſe ella mi può dimoſtrare, che la maldicenza ſia coſa oneſta; allora io converrò, che importa molto poco il modo, con cui ſi attacca la riputazione del proſſimo; e aggiungo, che il ſarcaſmo, e l'inſulto ſono la peggior maniera di mormorare, e di biaſimare, d'onde riſulta ſempre il maggior danno a chi lo uſa.

In quanto alla queſtione tra Winkelmann, e Watelet, a me ſembra, che queſt' ultimo non abbia ragione, ſemprechè abbiamo per buone le più belle ſtatue antiche; e credo, che ſe ella vuol parlare di buona fede, converrà, che l'eroe propoſto da Watelet è un comediante piucchè una ſtatua antica: e ſe io ho da parlare con ſincerità, credo che ſe ella non ſi foſſe trovata mal diſpoſta contro Winkelmann, non ſarebbe incorſa nel ſofisma di provare con ragioni contrarie a Watelet, ch'egli ha ragione; poichè eſſendo ella della profeſſione, ſa al pari di me, che il carattere degli eroi, o de' ſemidei, è della vera bellezza, alquanto ſuperiore alla umana, e che queſta bellezza non ammette eſtremi; e tale la vediamo praticata nel così detto Antinoo del Vaticano, e nel Meleagro (a), i quali certamente non hanno il carattere, che Watelet dà ai ſuoi eroi. Lo ſteſſo dico dei Fauni. Quello da lei citato è un bel giovane; e i Cupidi della ſteſſa età hanno la forma anche poco ſvelta, come i Fauni: ma ſe ella conſidera il bel Fauno della villa Borgheſe con Bacco bambino in braccio, non vi troverà niente di goffo; come nemmeno in quello di Firenze, che ſuona i crotali, eccetto la teſta, e le braccia, che ſono moderne. In Roma ſono molti Fauni di forma la più elegante; nè ſono Apolli, come ella dice beniſſimo; ma ſovente ſono ſimili ai più belli Bacchi, all' infuori della fiſonomia, e della poſitura. Oltre a ciò ſi deve far diſtinzione tra Fauni, e Silvani (b).

Io ſono perſuaſo, che ſe il ſig. Watelet foſſe andato a Roma prima di eſporre i ſuoi libri, avrebbe unite all'eleganza del ſuo ſtile, e alla bella maniera di ſpiegarſi, le idee, che ivi imprimono tante belle produzioni dell' arte de'Greci ad ogni uomo di ſpirito,

(a) Anche l'Antinoo così detto è creduto da Mengs un Meleagro in altre opere avanti. Fea.

(b) I Pani, i Satiri, i Sileni, i Titiri, erano proprj dei Greci, e da eſſi paſſarono ai Romani, de' quali erano proprj i Silvani, e i Fauni. Queſti numi dei boſchi erano anche diverſi di figura preſſo le due nazioni, come diſſi *loc. cit. pag. 292.*, e poſſono vederſi gli Accademici Ercolaneſi *De bronzi, Tom. II. Tav. 33. p. 145.*, Viſconti *Muſeo Pio-Clem. Tom. I. Tav. 46. pag. 82.* Onde con poca accuratezza da Mengs, dal Falconet, e da tanti altri comunemente ſono chiamati Fauni le ſtatue greche di Satiri, o Sileni, o Titiri, ec. Winkelmann *loc. cit. pag. 293.* riprese l'opinione di Watelet intorno ai da lui anche detti Fauni, e per queſta critica Mengs parla quì dei Fauni, e di Watelet. Fea.

rito, e di tatto delicato, nè si sarebbe impiegato in adornare idee prese negli studj de' professori di Parigi; e credo ancora, che se ella essendo, com' è, uomo di talento, fosse stata in Roma, avrebbe forse avuto la sorte di attaccarsi *l'antiquomania*, come tanti altri suoi predecessori grandi artisti francesi, che contribuirono tanto alla gloria del secolo di Luigi XIV.

Winkelmann dedicò la sua *Storia dell' arte* all'arte stessa, al tempo, e a me. Il tempo solo farà vedere se la sua opera sia utile: io credo di sì; e credo che ognuno, che la legga per istruirsi, e principalmente l'articolo del Tom. I. p. 313. della traduzione (a), trarrà molto profitto dalla cognizione dell' antico: e quando anche vi sia qualche passione per li Greci, questa stessa sarà utile; poichè i moderni ristoratori hanno tratto tutto il buono, che hanno, da questa felice preoccupazione: e finchè essa preoccupazione ha durato in Italia, e in Francia, le arti vi si sono sostenute con onore; e sono decadute a misura, che essa si è illanguidita: e dove non è mai penetrata, nemmen la perfezione delle arti ha fatto progresso.

Quando ella abbia persuaso l'universo, che Winkelmann è un ignorante; e che Cicerone, Plinio, Pausania, Quintiliano, e altri autori antichi non abbiano saputo quel che si dicessero intorno alle arti, pare a lei, che avremo guadagnato molto? (b) Il Laocoonte, l' Apollo, il Gladiatore, i Fauni, l' Apollino, e la Venere, e molte altre statue sosterranno sempre l'onore de' Greci; nè ella stessa potrà negare, che la bella proporzione, la bellezza ideale, la facilità della positura, la nobiltà, e l'uguaglianza dello stile, l'intelligenza delle ossa, e de' muscoli, l'espressione solida, la varietà de' caratteri, i panneggiamenti, che vestono, e non occultano il nudo, e finalmente un lavoro, che si ammira in qualunque sito, e ad ogni lume, non potrebbe negare, lo ripeto, che sieno meriti, che si trovano in grado superiore nelle belle produzioni dei Greci. Ella stessa sa quante difficoltà costi l'acquistar qualcuna delle sudette parti; e volendo esser sincera, confesserà, che a confronto di tali meriti è ben piccolo quello di esprimer bene le rughe delle carni, e le vene; e finalmente, che le botte franche, il tocco, e quello spirito, che è so-

(a) Della nostra edizione si legga il libro IV., e V. FEA.

(b) Molte volte nella detta nuova edizione della *Storia delle arti del dis.* ho fatto vedere, che le sue critiche non reggono. FEA.

è ſovente l'unico ſoſtegno de' moderni, ſvaniſcono a fianco della ſolida bellezza degli antichi.

Io deſidero pertanto a lei la gloria di fare opere, che ci convincano ſempre più della ſuperiorità de' ſuoi talenti; e provo rammarico di non poter vedere la magnifica ſtatua equeſtre, che ella ſta lavorando, di cui ho ſentiti molti elogi, e che mi darebbe, ſecondo che m' immagino, tanto guſto. Bramerei che ella publicaſſe gli ſtudj fatti ſopra i cavalli, affinchè il publico, e l'arte poteſſero approfittarſi de' ſuoi lumi.

Le chieggo perdono ſe l' ho incomodata con queſta sì lunga lettera; e pregandola dell' onore della ſua amicizia, mi offro a' ſuoi ordini in Roma, dove ſono per andare fra pochi giorni. Frattanto ho l'onore di eſſere colla più perfetta ſtima, e conſiderazione.

Madrid li 25. luglio 1776.

A monſignor Fabroni proveditor generale dell' univerſità di Piſa (a).

4.

LE chiedo umilmente perdono di non avere immediatamente riſpoſto alla gentiliſſima ſua lettera, eſſendo ſtato impedito da un'eſtrema debolezza di ſalute, che appena mi ha permeſſo di parlare quanto biſogna per dettare una lettera; trovandomi poco meno che privo affatto di voce. In oltre l'incarico, che ſi degna V. E. darmi, cioè di dirle il mio ſentimento ſopra la diſſertazione inviatami, è coſa ſuperiore alle mie forze in tutti i tempi; ma maggiormente nel preſente, in cui non mi trovo in iſtato di applicare. La buona volontà di ubbidire all' E. V. mi ha fatto vincere ogni altro riguardo; onde paſſo all' eſecuzione de' ſuoi comandi, e la ſupplico di gradire qualunque ſieno queſte mie rifleſſioni deboli, o buone.

Ho più volte riletta la diſſertazione ſopra la raccolta delle ſtatue del-

(a) Queſta lettera è in riſpoſta ad una ſcritta a Mengs l'anno 1779. da monſignor Fabroni precettore de' principi reali di Toſcana, e ſoggetto ben noto nell' Italia per la ſua letteratura.

Quel prelato avea fatta una deſcrizione del famoſo gruppo della Niobe, che da Roma fece traſportare a Firenze pochi anni ſono il Gran duca, principe amante di tutto il buono. Ma ſapendo eſſo prelato quanto valeva il conſiglio di Mengs in queſte materie, gl'inviò la ſua diſſertazione prima di publicarla, chiedendone il ſuo parere. Mengs ſi trovava allora in uno ſtato di ſalute il più deplorabile, e sì ſpoſſato, che ſi temeva morto ad ogni iſtante; ciò nondimeno ei dettò la ſeguente lettera con le note, che l'accompagnano, le quali verſano ſu varj punti della ſudetta diſſertazione, la quale è uſcita ultimamente alla luce, e l'illuſtre autore ſi è ſaviamente approfittato de' ſuggerimenti di Mengs. AZARA.

della favola di Niobe, e parmi aver riconosciuto essere intenzione di V. E. di fare un'elegante, ed erudita descrizione di essa raccolta quasi in forma di panegirico, rilevando ogni bellezza dell'arte al sommo grado, per dare quello splendore, che merita una tanta opera. Sotto questa vista non posso che ammirare la dotta scrittura, trovandovi tutto quello, e anco di più, che avrei potuto desiderare; non ostante qualche piccola cosa, anche quasi indifferente, che io ho notata nell'annesso foglio co'numeri al margine della prelodata opera.

Sono convinto, e persuaso, che il modo tenuto da V. E. in questa dissertazione, è quello, che deve tenersi parlando di cose possedute da gran principi, e lodate dal publico: onde parlandone in altro modo non si potrebbe essere approvato nè dall'una, nè dall'altra parte; poichè la critica solo si rende utile coll'andare degli anni, quando la forza del dispiacere, che quella reca, è scemata, e lascia luogo ad ognuno di accettare la verità. Se però la prudenza obliga a temperare la troppa sincerità, che potesse far dispiacere ad altri, e danno a chi la espone; l'amicizia deve togliere i soverchi riguardi, e permettere quella sincerità, che altrimenti permessa non sarebbe: onde suppongo, che con l'E. V. mi sia lecito palesare alcuni sentimenti, che con altri tacerei.

Non potrà essere sfuggita dai lumi di V. E. la grande disuguaglianza delle figure, che compongono la raccolta delle statue della favola di Niobe, la grande scorrezione di molte di esse, e la superiorità in bellezza di molte altre statue, che abbiamo degli antichi. Nel Vaticano si conserva una Venere assai mediocre, e quasi goffa; ma con la testa molto bella, eguale alla Niobe, e quella testa certamente è la sua, non essendole mai stata staccata. Questa statua è certamente copia d'altra assai migliore; e a Madrid nel reale palazzo si conserva una testa in tutto simillissima a questa della Venere del Vaticano, ma di una perfezione tanto maggiore, che non vi resta quasi comparazione (a). Così suppongo sarà succeduto delle statue della favola di Niobe, che ci pajono assai belle, perchè non abbiamo più le bellissime; onde non posso mai credere, che l'E. V. consideri questa raccolta come

(a) La statua mentovata del Vaticano, ora nel Museo Pio Clementino, può di certo credersi ora una copia, come lo sono altre statue dello stesso Museo, e di altri, e lo sarà la testa di Madrid, della famosa Venere di Prassitele a Gnido, la quale fu portata a Costantinopoli nel quarto secolo dell'era cristiana, come dissi avanti, ove poco dopo perì in un incendio. Vedasi ciò, che scrissi alla *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 424.* FEA.

me veramente opera di uno de' sommi artefici; mentre potrebbe prendersi piuttosto per una copia fatta da migliori originali, eseguita da diversi artefici più, o meno buoni, e forse anche aggiuntevi da questi quelle figure tanto inferiori. Si può dare in oltre, ch' elleno sieno in parte rilavorate ne' bassi tempi, e storpiate tanto co' moderni, che cogli antichi restauri fatti avanti che fossero dissotterate: onde l'indagare se tal opera sia di Scopa, o di Prassitele, è certamente un bell'ornamento della scrittura; ma io temo, che alla vista delle statue comparirà superfluo: oltre che egli è ben difficile, che noi possiamo distinguere quello, che non si poteva determinare al tempo di Plinio, il quale sufficientemente ci mostra, che la diversità di stile dovea essere quasi insensibile (a).

Non creda l'E. V., che io sia sprezzatore de' monumenti dell' antichità, o in particolare, che io ammiri poco quelli, de' quali si tratta: ben al contrario ne venero molti altri assai inferiori; ma fo una distinzione nelle parti dell' arte fra bontà di stile, e perfezione dell' opera. Il primo ci fa conoscere la norma delle massime, con cui gli antichi operavano; ma la perfezione è particolare agli artefici più, o meno abili. In considerando la prima parte, io ammiro quasi tutti i monumenti dell' antichità; eccettuando solamente quelli del tempo, in cui la troppa ignoranza degli artefici impediva lasciar traccia nelle opere loro dell' ammaestramento de' maggiori. Ma quando considero anche i più lodati monumenti dell' antichità nella parte della perfezione, non li trovo tutti meritevoli delle estreme lodi, che leggiamo, che loro furono concesse da tanti uomini illuminati, e grandi; onde indagando sempre più la verità sì nell' istoria, che nelle opere medesime, mi pare incredibile, che noi possediamo opere de' più celebrati artisti dell' antichità; e se anche agli occhi miei compariscono insuperabili quelle, che abbiamo, accuserò la mia propria ignoranza piuttosto, che cedere alla ragione, la quale mi dice, che non sono di quelle.

Quando Roma più volte fu spogliata di statue, non si saranno al certo lasciate le opere de' più insigni artefici. Tutti i nomi, che leggiamo ne' marmi antichi, sono oscuri nell' istoria; oltre che

(a) Nel parlare Mengs di queste statue non si è ricordato degli elogi, che ne avea fatti in altra opera qui avanti *pag. 139.*, oppure ha mutato sentimento. Credo di avere quasi dimostrato nella *Storia delle arti del disegno*, *Tom. II. pag 197. segg.*, che siano almeno copia dell' originale di Prassitele, non mai di Scopa. FEA.

che molti ſono falſificati da' moderni, e forſe inventati, come quello di Glicone. Fedro ci atteſta, che ſino dal ſuo tempo ſi apponevano nomi finti alle ſtatue; e tale ſarà forſe quello di Liſippo nell' Ercole de' Pitti. Ma che diremo nell' ammirare il ſublime Apollo di Belvedere lavorato in marmo d'Italia? Come tante altre ſtatue molto eccellenti, confrontando Plinio dove ne parla come di una ſcoperta nuova delle cave di Luni? Chi ci aſſicura, che il ſuperbo gruppo del Laocoonte ſia quello encomiato da Plinio? E quando anche foſſe, non ſia fatto in tempo del medeſimo Tito, e lodato dall'iſtorico per ſecondo fine? Tanto più, che queſto è di cinque pezzi di marmo, e nel figlio maggiore è una ſcorrezione troppo notabile (a).

Ella mi dirà, come mai dovevano eſſere quelle opere inſigni? Queſto appunto umilia noi, che non ſappiamo conoſcere abbaſtanza, ed innalza la grandezza de' Greci; e parmi, a dire il vero, che ſarebbe aſſai più utile all' avanzamento delle arti del diſegno, che ſi riguardaſſero i monumenti reſtatici per principalmente congetturare con retta ragione, quali dovevano eſſere quelli, che abbiamo perduti. Al contrario riputandoli ora per li più eccellenti, molti de' noſtri artefici ſcuſano la propria ignoranza con dire, che anche in queſti capi d'opera trovanſi degli errori; e non già qualche imperfezione, come effettivamente poteva trovarſi anche nelle opere più inſigni, eſſendo l'imperfezione inſeparabile dall'umanità.

Mi ſi affollano mille penſieri ſu queſto ſoggetto; ma non voglio incomodar l' E. V., nè mi fido di eſporli intelligibilmente; onde paſſo a baciarle umilmente le mani, e ſono D. V. E.

1. Sarebbe una diſgrazia ſe l'eccellenza delle arti dipendeſſe dalla libertà incompatibile coi tempi noſtri: onde queſto penſiero ſcoraggirebbe e i principi nel proteggerle, e gli artefici nell' eſercitarle.

2. Parmi, che i pittori, e gli ſcultori della prima epoca non abbiano cercata la grazia, ma ſolamente l'imitazione del vero, e ſucceſſivamente il bello, il quale già eſclude ogni aſprezza; e per quanto ſi può conoſcere dalle poche pitture antiche, che ci reſtano, il loro ſtile era più ſoave, il chiaroſcuro più dol-

(a) Vuol dire la gamba deſtra, che è un poco più lunga: ma prima di dirla ſcorrezione, biſognava vedere ſe era così fatta ad arte, perchè va indietro, come la gamba ſiniſtra dell' Apollo, che vedute al punto giuſto non ſi trovano difettoſe; e foſſero anche difettoſe, diremo come ha detto Mengs quì avanti *pag. 152.* in propoſito dell' Ercole d'Apollonio, che più d'una volta anche i più eccellenti antichi maeſtri hanno fatto bene una parte, e le altre traſcurate, o fatte male. Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 210.* Delle altre coſe, che dice Mengs in queſto numero, ne parleremo alla ſeguente lettera. Quì baſti riflettere, che lo ſteſſo Mengs nella lettera ſul principio delle arti, ec., quì avanti *pag. 232.*, e anche alla *pag. 356.*, crede greche, e de' buoni tempi queſte, ed altre ſtatue. FEA.

dolce, ed i contorni più semplici, ed intrecciati, che nella pittura moderna, siccome più eleganti, e grandiosi insieme erano nella scultura.

3. Non arrivo a comprendere come mai la grazia possa chiamarsi austera, essendo due qualità direttamente opposte (a).

4. Credo, che Prassitele, ed Apelle non mutassero tanto le forme, quanto il modo; esprimendo sotto modo più facile le forme della bellezza.

5. Che nell' arte sia più di una grazia io nol comprendo. I disegni di Raffaello, di Leonardo, e di Andrea del Sarto meritano il nome di belli, come anche quelli di Guido, e dell' Albano: quelli del Coreggio sono graziosi, quelli del Parmigianino sono smorfiosi, e manierati.

6. Il tagliente de' sopracigli non è distintivo de' tempi, ma piuttosto è servito agli antichi per dimostrare il colore de' sopracigli, i quali se sono neri, danno della severità, la quale perciò dovettero esprimere colla maggior acutezza dell'angolo del sopraciglio. Infatti nelle teste di Giove si osserva il sopraciglio costantemente acuto, e nelle deità di pelo biondo si vede addolcito: se fosse stile si troverebbe ancora questo carattere angolato nella bocca, nel naso, ed in tutte le altre parti, come in alcuni monumenti etruschi, o antichissimi greci effettivamente si osserva.

7. Il buon Winkelmann era alquanto visionario, difetto scusabile negli antiquarj. Io tengo la testa di gesso, di cui egli parla: i sopracigli non mostrano notabil differenza; nè Plinio ha mai detto, che vi fossero due Niobi, una di Scopa, l'altra di Prassitele.

8. Parmi, che la differenza delle forme tra madre, e figlie consista più nella maggior, o minor gentilezza, che nel carattere proprio delle forme.

9. Se gli si concede la dolcissima armonia, si distruggerà con ciò lo stile austero. L'austero solo può essere nello stile sublime, ed al più nel bello; ma non mai nel dolce, e nel grazioso.

10. Le mammelle non lasciano di essere abbondanti; ma bensì sono calate dalla loro altezza, come succede nelle donne di avanzata età.

11. Non parmi, che questa figura rappresenti uomo moribondo, ma bensì morto; ed il petto non mi sembra molto gonfio di muscoli, ma solamente la struttura è di un giovane esercitato, come anche adesso ne vediamo nella natura, benchè pochi; ma questa struttura dipende più dalle ossa del torace, che da' muscoli. Non saprei convenire, che i Greci aumentassero l'apparenza de' muscoli; ma solamente parmi, che eleggessero quel vero più confacente all' idea del soggetto, che volevano rappresentare; poichè il loro sistema, e l'arte, che aggiungevano al vero, non consisteva mai nè in accrescere, nè in mutare il vero, ma solamente nello scegliere il più bello, e simplificare le forme. Il Laocoonte è rappresentato un vecchio forte, sano, convulso dal veleno, e niente più; ma il Torso è, come ho veduto più volte, il vero.

12. Credo, che se l'E. V. considera bene le parole di Plutarco, non potrà condannarlo; poichè non pare ch'ei voglia dire, che i pittori negligentassero le altre parti, ma solamente porta il paragone del pittore, dicendo, che nel fare l'immagine di un uomo, si applica ad esprimere gli occhi, e tutte le parti del volto, dove risiede, per così dire, l'anima, non ponendo tanta cura alle altre parti; ma ciò si deve solamente intendere rispetto alla somiglianza di un tale, o tal altro uomo, perchè ivi si tratta di un ritratto, su cui va la comparazione: infatti vediamo le statue antiche colle teste de' ritratti, e i corpi nel-

(a) Si veda il Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 114. segg.* Fea.

nella più elegante proporzione, che forse non avea tal persona; ed Alessandro dipinto da Apelle col folgore in mano, avrà avuto il volto di Alessandro, ma non la sua figura.

13. Per quanto io abbia osservato le teste antiche, queste hanno sempre gli occhi men lunghi, che le buone teste moderne; ma bensì la grandiosità loro consiste nella forma, nel taglio, e nell' esatta incassatura, secondo il vero bello.

14. Ben lungi che le ossa, che circondano l'occhio, debbano essere grandi: questa dottrina sarebbe anzi pericolosa; mentre gli antichi hanno il giugale sempre piuttosto poco rilevato, per non islargar la faccia, e renderla triangolare.

15. Il termine di *scorcio* appartiene alla pittura, e non ha luogo nella scultura, se non fosse, che si volesse dire lo scorciamento de' muscoli nella contrazione loro, e il conseguente effetto delle piegature di un membro.

16. Potrei chiedere un poco d'indulgenza per li moderni; poichè non è necessario biasimarci per lodare gli antichi, ai quali forse nella viva espressione si potrebbe dire essere superiori alcuni moderni.

17. Pare, che si faccia gran torto a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea del Sarto, a Tiziano, al Coreggio, a Paolo, e a tanti altri, quando il risorgimento della pittura si voglia ascrivere a' Caracci, e forse solamente a favore delle Niobi; eppure il profilo di spalle della donna nella Trasfigurazione, e l'altra vicino al lunatico, e molte altre di Raffaello somigliano molto più alle Niobi, che le teste dell' istesso Guido (a).

Al medesimo (b).

5.

Essendomi stata consegnata la dissertazione fatta da V. E. sopra la raccolta delle statue della famiglia di Niobe insieme colle stampe, e con un suo gentilissimo foglio; ebbi la maggior curiosità di leggere essa dissertazione, in cui non trovai che ammirare la delicatezza de' suoi sentimenti, e la sua penetrazione ne' segreti dell' arte; onde pensai risponderle subito senza estendermi in ulteriori riflessioni. Ma avendo poi considerato, ch' ella m'imponeva esaminar tutto con la maggior cura, e palesarle con ogni candidezza quanto si presentasse alla mia mente, ho risoluto ubbidirla.

Le dico primieramente, che io non so mettere eccezione al suo scritto, che a me sembra assai bello; poichè ella è entrata nella favola con tale vivacità, che le dà un' aria di vero.

Sup-

(a) Il gruppo della Niobe fu trovato l'anno 1583. in una vigna accanto alla vigna Altieri sull'Esquilino, come prova monsig. Fabroni nella citata dissertazione. Lì intorno fu trovaro anche il Discobolo, di cui ho parlato avanti *p.275*. Chi sa, che questo non appartenesse allo stesso gruppo della Niobe, forse unitovi anticamente dal possessore di quel gruppo, benchè fosse opera di scultore diverso, fondato sopra Ovidio, il quale dice, che tra i figli di Niobe in quel punto v'era chi giuocava al disco? Fea.

(b) La precedente fu la lettera, che Mengs inviò a monsignor Fabroni. Ho inoltre ritrovato nelle carte del nostro pittore filosofo un frammento d'un'altra risposta, che pensava far gli più abbondante; e siccome contiene anche questo pezzo alcune notizie utili, non voglio privarne il publico, stimando preziosa ogni produzione di quest' uomo insigne. Azara.

Suppongo, che V. E. abbia fatto esaminare da' periti, se il marmo, in cui sono scolpite le sudette statue, sia greco, o d'Italia; poichè se fosse dell' ultimo, cesserebbe in un tratto la questione, se sieno opera di Scopa, o di Prassitele; restando escluso l'uno, e l'altro. Io confesso in oltre a V. E., che questi due artisti mi sembrano sì rispettabili, sì grandi, e di tanta eccellenza, che non so indurmi a credere, che noi abbiamo niuna opera loro tra quelle, che ci sono rimaste de' Greci. Parmi ancora dal detto di Plinio, che la differenza degli stili di questi due insigni scultori non fosse molto considerabile, poichè anche allora si stentava molto a distinguerla.

Mi sia permesso il fare qualche riflessione sulla difficoltà, che io trovo a crederci possessori delle opere eccellenti dell' antichità. Ognun sa, che Roma fu spogliata più volte delle cose migliori per adornarne Costantinopoli; e che a' tempi di Teodosio, e di altri furono in Roma distrutte tutte le statue: onde si può arguire, che quelle, che scapparono da sì crudele sentenza, dovettero essere delle meno famose, o di quelle, che stavano in siti ignobili, e negletti (a).

Se l'eccellenza d'un' opera ci può persuadere, che taluna sia de' maestri più insigni, sarà il Gladiatore Borghese di Agasia; ma questo nome non si trova in veruno degli autori antichi, che parlano degli artisti eminenti: lo stesso può dirsi del Torso di Belvedere. Quel nome di Glicone apposto all' Ercole Farnese, ci deve far sospettare di qualche falsificazione; perchè oltre al non aversi alcuna notizia d'un valente scultore di tal nome, trovasi nel palazzo Pitti un altro Ercole rassomigliantissimo al predetto col nome di Lisippo; il che mi fa credere esser queste di quelle opere, alle quali gli antichi apponevano nomi speciosi, come dice Fedro nel Proemio del libro V. Se l'Ercole Farnesiano fosse vera opera di Glicone, colui, che lo copiò per fare quello de' Pitti, gli avrebbe inciso lo stesso nome per uguagliarlo all' originale. Io suppongo questo una copia dell' altro, per la grande rassomiglianza, e per essere posteriore, sembrandomi un ritratto di Comodo. Si può aggiungere ancora, che nè Fulvio Orsini, nè Flaminio Vacca, i quali descrivono il ritrovamento del Farnesiano, non fanno parola della iscrizione, mentre l'ultimo parla di quella de' Pitti. Aggiungasi ancora, che la maniera come so-

(a) Si veda ciò, che abbiamo detto quì avanti *pag. 279. n.* b. Fea.

ſono ſcolpite le lettere in queſte iſcrizioni, non è certamente quella, che uſavano i Greci del buon tempo (a).

Ma che diremo della più bella delle ſtatue antiche, che ci ſono rimaſte, qual è quella di Apollo Pitio in Belvedere? La ſupporremo una di quelle opere, che hanno immortalato i loro autori? Se la ſua bellezza ci fa credere di sì; è certo però, che eſſa è di marmo di Carrara, o di Seravezza: e quand' anche ſi voleſſe ſoſtenere, che qualche inſigne Greco l'aveſſe ſcolpita in Italia, Plinio però ci atteſta, che la ſudetta cava di Luni, o ſia di Carrara, ſi era ſcoperta di freſco (b); e per conſeguenza è probabile eſſerne ſtata fatta la ſtatua in tempo di Nerone, e poſta a Nettuno, ove fu ritrovata: e forſe il ſuo autore non ſarà ſtato dell' abilità degli altri artiſti impiegati da quell' imperatore ne' ſuoi edifizj di Roma, dove neceſſariamente ſi doveano lavorare le coſe più pregevoli (c).

In

(a) Lo è certamente, come ho fatto vedere nella *Storia delle arti del diſegno, Tom.III. pag 460.* Tutte le altre ragioni, che adduce Mengs per far dubitare dell' originalità, o degli autori delle più belle ſtatue, che abbiamo, mi pajono fuor di propoſito. Gli antichi, che mettevano nomi alle ſtatue per impoſtura, e per venderle con maggior riputazione, non vi mettevano nomi finti, e ignoti; ma nomi di artiſti veri, e famoſi: così dice Fedro *lib. 5.prol.:*

Ut quidam artifices noſtro faciunt ſaeculo,
Qui pretium operibus majus inveniunt, novo
Si marmori adſcripſerunt Praxitelem ſuo,
Myronem argento.

Dunque ſe hanno poſto il nome di Glicone all' Ercole, queſto artiſta ha eſiſtito realmente. Sarà poi a vederſi ſe per impoſtura ſia ſtato appoſto alla ſtatua. Il ſilenzio degli antichi ſcrittori nulla prova; sì perchè le ſtatue erano infinite, e moltiſſimi anche gli artiſti eccellenti; come ancora perchè Plinio, il quale ci ha laſciata memoria di tante ſtatue eſiſtenti in Roma, e dei loro autori, forſe non ha parlato dell' opera, e del nome di Agaſia, perchè ſtava in Anzio, ſeppur già vi era; e dell' Ercole di Glicone neppure potea farne parola, perchè probabilmente fu portato a Roma al tempo di Caracalla, come ho detto al luogo citato. Il ſilenzio di Flaminio Vacca, e degli altri proverebbe qualche coſa, ſe aveſſero dovuto parlare per obligo dell' iſcrizione: e ſe paſsò per la teſta al Vacca di portare l'iſcrizione dell' altro Ercole (di cui può vederſi la figura data dal Bianchini *Palazzo de' Ceſari, Tav. 18.*), biſognerà dire, che quella, che vi ſi legge al preſente, ſia falſa, perchè è in greco, e quegli la riporta in latino. Non ſo poi ſe i moderni dopo Flaminio Vacca, tanti anni dopo trovata la ſtatua, ed eſpoſta agli occhi di tutto il mondo dal tempo di Paolo III. fino al 1594., in cui ſcriſſe quell' artiſta, aveſſero avuto il coraggio d'impoſturare sì sfacciatamente; fingerſi un nome incognito all' antichità; e ſaperlo incidere in quella forma di caratteri. Ma tutte queſte rifleſſioni ſono oltre il biſogno; peroccbè abbiamo l'iſcrizione riportata dall' Aldroandi nella ſua deſcrizione delle ſtatue di Roma, publicata pochi anni dopo che Paolo III. fece diſotterrare la ſtatua, e può leggerſi alla pagina 154. dell' edizione quarta di eſſa, fatta in Venezia nel 1562. in 12., della quale mi ſervo. FEA.

(b) Nella *Storia delle arti del dis. Tom.I. pag. 237., e Tom.II. pag.159.* ho dato la giuſta ſpiegazione al paſſo di Plinio; facendo vedere, che parla di una qualità più bella di marmo bianco trovata poco prima di lui nelle cave di Luni, ora di Carrara, aperte per le altre qualità molto tempo prima. A provare poi, che la ſtatua dell' Apollo, che anch' io credo più probabilmente il Pitio, per le ragioni, che ho recate nel citato *Tomo II. pag. 359.*, il ch. ſig. ab. Viſconti ha prodotto nel Tomo I. del Muſeo Pio-Clementino un atteſtato giurato di due periti artiſti di Carrara, e che ivi lavoravano continuamente, di eſſere di qualità di marmo aſſolutamente diverſa. FEA.

(c) Sarà forſe un errore il credere, che il ſito, dove fu trovato l'Apollo, foſſe la caſa di Nerone; perchè ſe foſſe ſtato così, Plinio ne avrebbe parlato, come parlò del Laocoonte, e delle altre ſtatue eccellenti conoſciute a ſuo tempo. E' più probabile che quella ſcultura ſia del tempo di Adriano, quando l'arte arrivò al ſommo grado ſotto gl'imperatori. Onde il ſito, dove fu trovato queſto Apollo, ſarà più veri-

In maggior dubbio potrebbe involgerci il maraviglioſo gruppo del Laocoonte, il capo d'opera fra tutti i monumenti rimaſtici dell' antichità, e lavorato con tal maeſtria in marmo greco, che non laſcia punto eſitare della ſuperiore abilità dello ſcultore. Di queſta opera Plinio fa il maggior elogio, dicendo, che era la più bella, che ſi conoſceſſe. Ma ſi potrebbe domandare, ſe Plinio ſia un giudice competente, dacchè egli ammira ſopra tutto i ſerpenti, ch' egli chiama dragoni; nè moſtra grande intelligenza chi ammira tanto una coſa acceſſoria, perchè eſſa discrediterebbe la principale. Si potrebbe anche dubitare, ſe queſto ſia il medeſimo gruppo, di cui parla Plinio; poichè egli lo fa d'un ſol pezzo di marmo, mentre è compoſto di cinque. Il nome di Ageſandro non ſi trova in altri autori celebrato come uno ſcultore eccellente; e ſiccome non è veriſimile, ch'egli aveſſe fatta queſta ſola opera, ſi può con qualche fondamento ſoſpettare, che le eceſſive lodi, che Plinio dà a queſto gruppo, provengano da cauſe ben diverſe, o dalla ſua amicizia per quell' artiſta; o dalla ſua compiacenza per l'imperator Tito, cui forſe queſt' opera piaceva aſſai; o finalmente dalla impreſſione, che gli avean fatta que' ſerpenti, che egli unicamente loda in un' opera, ove ſono tante altre eſſenziali maraviglie da oſſervare (a). Fra

ſimilmente quello della villa, che Adriano ebbe in Anzio magnifica, nella quale, dice Filoſtrato nella vita di Apollonio Tianeo lib. 8. cap. 8., eſſo imperatore depoſitò un libro, e varie lettere di quel filoſofo, e ſoggiunge che quella villa era per Adriano la più dilettevole di tutte le altre ſue caſe imperiali. ὅτι δὴ καὶ τινας τῶν τοῦ Ἀπολλωνίου ἐπιστολῶν, οὐ γὰρ δὴ πάσας γε, καταμεῖναι ἐς τὰ βασίλεια τὰ ἐν τῷ Ἀντίῳ οἷς μάλιστα δὴ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν βασιλείων ἔχαιρεν.

Non credo neppure che queſto Apollo ſtia uccidendo il ſerpente Pitone, ma più toſto ſtia ſaettando la famiglia di Niobe. Azara.

(a) Quante coſe dette ſenza eſaminarle bene! Non può dubitarſi, che il gruppo del Laocoonte ſia ſtato trovato nelle terme, o palazzo di Tito, ove ſtava ſecondo Plinio *lib. 36. cap. 5. ſect. 4.* Se ſi voleſſe provare, che non ſia lo ſteſſo, di cui parla queſto ſcrittore, dovrebbe ſupporſi, che ve ne foſſe un altro ſimile, ma più eccellente; e ſe vi era, biſogna anche ſupporre, che Plinio non credeſſe di dire, che vi era anche l'altro, tuttochè tanto eccellente, o foſſe copia di quello, o foſſe originale. Se l'eſiſtente foſſe ſtato lavorato al tempo di Plinio, oh quanto dovremmo credere la ſcultura allora maeſtra, e ſublime! Egli chiama ſommi gli ſcultori di eſſo, che dice anche di Rodi: e ſe foſſero vivuti al ſuo tempo, non avrebbe dovuto penſare di far loro un onore col metterli nella ſerie degli antichi greci. Dice maraviglioſi gli avvolgimenti dei ſerpenti, che chiama dragoni, come ſogliono chiamarſi generalmente da tutti gli ſcrittori, e nelle iſcrizioni i ſerpi grandi, *draconum mirabiles nexus:* ma queſta lode la dà al lavoro dei ſerpi dopo aver detto di tutto il gruppo, che era opera da preferirſi a quante mai ne eſiſtevano in pittura, e ſcultura: *opus omnibus et picturae, et ſtatuariae artis praeferendum.* Queſto non ſi chiama lodare ſolamente l'acceſſorio dei ſerpi. Ha errato Plinio nel dirlo tutto d'un pezzo. Ma di grazia: ſe ſi è fatto un gran merito al Buonarruoti di avere ſcoperto, che era di più pezzi; noi ci maraviglieremo, che un ſemplice dilettante, quale poteva eſſere Plinio, lo abbia creduto tutto d'un pezzo, e in un tempo, in cui le commeſſure doveano eſſere più unite, e inviſibili? Il lodare Ageſandro ſolamente per queſt' opera, vorrà dire, che in Roma non ce ne foſſe altra da poterſi nominare da Plinio, il quale parla delle opere eſiſtenti in varj palazzi di queſta città. Fea.

Fra queste è rimarchevole il modo del lavoro del marmo, lasciato di scarpello specialmente nelle carni, senza apparecchio di raspa, di pomice, nè di pulimento: modo di lavorare, che si osserva in molte altre opere egregie, come nella Venere de' Medici. Tutte le statue lavorate in questa maniera sono meno terminate nelle parti minute, e prevale in loro un certo gusto, che non entra mai nell'arte se non dopo vinte tutte le difficoltà; che è quando gli artisti sono pervenuti a quella negligenza, e facilità, la quale in vece di scemare, accresce mirabilmente il diletto a' riguardanti. Questo stile però non può essersi introdotto nell'arte in tempo de' più eccellenti artisti; perchè il cammino regolare è d'incominciare sterilmente per il più necessario, proseguire acquistando lumi per esprimere l'essenziale delle cose, e raffinando lo studio scegliere finalmente il più bello, e il più utile, per cui si giunge alla perfezione, la quale consiste nell'esecuzione uguale di tutte le parti, e nel loro buon ordine; onde risulti un tutto capace d'innalzare il nostro intendimento alla comprensione del soggetto rappresentato dall'artista. Andando avanti, e cercando sempre l'uomo la facilità delle cose, e trovando somma difficoltà in unire tutte le parti dell'arte, cioè la perfetta imitazione del vero con la scelta più squisita, e coll'ordine giudizioso, abbandona a poco a poco le parti più laboriose, cioè quelle, che spettano alla rigorosa imitazione del vero, e si forma certe regole di pratica ricavate dalle opere più famose, procurando d'imitarle in preferenza della verità. Questo è, che forma quello stile gustoso, il quale dà idea della perfezione dell'arte, siccome l'altro dava idea del vero. Di questa specie a me sembrano tutte le opere lavorate a solo scarpello.

Quello, che mi fa ancora credere, che questa maniera di lavorare il marmo non fosse degli artisti di primo ordine, è che nel tempo, che più si studiò d'imitarli, nel tempo di Adriano, si lavorò in un modo molto differente, terminato, assai ricercato, e liscio, come è anche l'Ercole de' Pitti, il di cui stile procurava imitare l'artefice di quella copia, per farla passare come opera di quel famoso maestro: è sempre più facile imitare uno stile, che le ragioni, e la scienza degli originali; e così mancarono a poco a poco queste parti agli artisti dopo l'oppressione della Grecia. Quindi io mi confermo nel dubbio, che le sculture, che abbiamo, o non sieno delle eccellenti dell'antichità, o sieno co-

copie di quelle. Ma per non eſſere più nojoſo a V. E. ometto altre riflesſioni, che potrei aggiungere alle ſurriferite.

Ella facilmente potrà darmi dell' audace, perchè io eſcludo dall' eccellenza le tante ſtatue antiche, che tutti ammiriamo per belliſſime. A queſto io non mi arriſchio riſponderle con quella libertà, che vorrei: meglio di me potrebbe farlo un letterato, che poſſedeſſe l'eſperienza dell' arte, e l'aveſſe appreſa con maturo eſame ſopra le ſtatue, e i monumenti antichi. Ciò non oſtante per ſodisfare almeno in qualche parte, dico, che ſe l'Apollo di Belvedere aveſſe la carnoſità, e la morbidezza del così detto Antinoo nello ſteſſo muſeo, egli ſarebbe ſenza dubbio d'una bellezza molto maggiore; e lo ſarebbe ancora più ſe foſſe tutto così terminato com' è la teſta. E il gruppo del Laocoonte ſarebbe aſſai più ammirabile, ſe le figure de' figliuoli foſſero eſeguite con la delicatezza, che ſi oſſerva in altre opere. Ma tutte le coſe umane, per quanto ſieno belle, lo poſſono eſſere ſempre di più: e ſiccome tutti ignoriamo la perfezione aſſoluta; niuno potrà determinare i limiti, a'quali pervennero quegli artiſti, che furono tanto ſtimati, e lodati da uomini così ragionatori, e intelligenti. Onde non avendo noi alcun monumento, che con ſicurezza poſſa dirſi di que' celebri maeſtri; ſpero, che mi ſi perdonerà, ſe io credo, che le opere loro comprendeſſero perfezione, e uguaglianza di ſtile, imitazione, e ſcelta del vero, correzione di quanto l'arte è capace, eſenti da ogni ombra di negligenza, e piene di que' pregi, che io non ſo vedere nelle opere, che ci ſono rimaſte.

Queſte riflesſioni in vece di diminuire in me la venerazione per le coſe degli antichi, me le rendono molto più ſtimabili, conſiderando da quelle, che ci reſtano, quali dovevano eſſere quelle, che abbiamo perdute. Si vede ancora tanta ſcienza, e tanta maeſtria nelle opere fatte da' ſervi, e da' liberti, che erano quelli, che ſi occupavano in queſte arti in Roma, mancante degli ſtimoli, e degli onori, che le avevano innalzate tanto nella Grecia; e nondimeno ſi oſſerva altresì in eſſe opere fino alla total decadenza dell' arte la eccellenza della ſcuola, che ſempre è mancata ai moderni, e che renderà ſempre più ſtimabili le reliquie avanzateci degli antichi.

Ritornando finalmente alla collezione delle ſtatue della Niobe, ardiſco dire a V. E., che io le credo copie d'altre aſſai migliori di alcuni Greci; ma ciaſcuna d'artiſta d'un merito diſuguale. Io ſup-

ſuppongo in oltre, che ſieno ſtate reſtaurate ne' baſſi tempi, e in parte rifatte di nuovo; d'onde naſce la gran diſuguaglianza del lavoro, e delle loro parti.

Per quello poi, che io poſſo congetturare riguardo a qualche crudezza, ch'ella oſſerva ne' ſopracigli, e ne' capelli; non mi pare, che ciò provenga dallo ſtile del maeſtro, ma piuttoſto ſia fatto espreſſamente per ſignificare il pelo nero, e dare così maggior eſpreſſione di ſerietà, e di triſtezza alla figura; poichè ſe foſſe ſtile, ſi troverebbe ancora nella bocca, e nelle altre parti, che ſono ſuſcettibili di angoli. E che ſia ſtata queſta l'intenzione degli artiſti, ſi deduce chiaramente dalle teſte di Giove, che ci reſtano in tutti i monumenti antichi: tutte hanno i ſopracigli eſpreſſi, e delineati con forza; il che non ſi trova ne' Bacchi, nelle Veneri, negli Apollini, che dagli antichi ſi ſolevano effigiare con pelo biondo.

Confeſſo, che il mio corto talento non giunge a diſtinguere differenti ſpecie di grazie, benchè io conoſca, che bellezza, e grazia ſieno coſe ben diverſe. Nemmeno intendo come nella ſcultura poſſano i contorni chiamarſi ſcorci. Ma il valore di queſte eſpreſſioni dipenderà dall'indole della lingua italiana, che io non poſſeggo a dovere. Comunque ſia, io chiamo nel mio ſtile belli i diſegni di Raffaello, ec. . . . . . .

Al ſignor N.N. (a)

6.

E' ſtato per me un grande onore l'aver ricevuto la commiſſione per parte di S. M. il re di Pruſſia di fare due quadri. Io avevo dato al ſig. Hinn una nota, per farvi ſapere, ſecondo che deſideravate, i prezzi delle mie opere; ma ſperavo di vedervi in perſona a caſa mia per diſcorrere più chiaramente di queſto affare. Sarei ſtato io a trovarvi, ſe non me lo aveſſero impedito le mie occupazioni; credendo per altro di avervi indicata la mia abitazione.

Ora dunque per mettervi al fatto della maniera, con cui ſono trattato dagl' Ingleſi, che mi laſciano delle commiſſioni, vi dico, che i miei prezzi non ſi miſurano ſecondo la grandezza dei quadri, ma ſecondo il numero delle figure, che vi entrano.

(a) Queſta lettera l'ho tradotta dal franceſe, e ora publicata quì per la prima volta, con tutto ciò, che viene appreſſo. Fea.

no. Le figure grandi al naturale si valutano 100. zecchini l'una; in. piccolo 50.: mezza figura al naturale 60., come anche i putti; e in piccolo la metà. Dopo che si è convenuto del prezzo, si paga al principio dell'opera, quando sia grande, un terzo: se si determina il tempo, l'altro terzo si paga alla metà dell' opera, e il resto al fine. Quando l'opera sia piccola, si paga la metà anticipata, e il compimento quando è finita. Vi dico questo per ubbidire alla vostra domanda; perchè io so benissimo, che non è necessario parlar di prezzi quando si tratta con gran principi, e monarchi, come è il re di Prussia.

Per venir ora ai quadri, de' quali mi avete parlato, mi prendo la libertà di dirvi, che non ho capito, se le figure debbano essere di grandezza naturale, o piccole; o se la misura di cinque piedi di larghezza, e sei di altezza sia soltanto per accennarmi la proporzione. Se fosse la vera grandezza, vi sarebbe troppo poco spazio per fare in figure al naturale un soggetto così ricco, come la battaglia dei Lapiti. Questo soggetto è abbondantissimo di figure, benchè peraltro poche ve ne siano di necessarie: ma io procurerò di ornarlo con delle altre figure secondo la descrizione, che Ovidio, ed altri autori ne hanno fatta. Per farlo di figure di grandezza naturale, vi bisognano almeno quindici palmi romani, o sette braccia di Germania di larghezza, per non tralasciare molti belli pensieri, che i soggetti presentano alla mente. Io vorrei rappresentare il combattimento dei Lapiti nel momento che Teseo getta il gran vaso in testa al Centauro; nello stesso tempo l'avvenimento di Cillaro, e di Ilonoma, e gli altri, che possono giovare ad ornar il soggetto secondo la descrizione d'Ovidio (a).

Per arricchire di figure il giudizio di Paride, io farei questo nel momento, che vuol dare il pomo a Venere: Cupido, che sembri ispirargli questo giudizio; le altre due dee in un'aria di sdegno: sul davanti qualche Ninfa, e il fiume Scamandro, che mostri di fermare le sue acque: intorno a Venere, e in aria degli Amorini, che sembrino rallegrarsi del trionfo della loro madre: in lontananza dei Satiri, e dei Silvani (b), che si mostrino curiosi di vedere la dea, secondo la descrizione dello stesso Ovidio.

(a) *Metam. lib. 12. fab. 4. 5.* Fea.
(b) I Silvani erano propij dei Latini, o Romani; onde non si devono nominare in un soggetto greco, come si è detto pocanzi. Fea.

Io credo di non aver bisogno d'introdurre donne nel combattimento dei Lapiti, perchè nell' altro quadro ve ne sono abbastanza; senza di che io avrei scelto il momento del ratto d'Ippodamia, e delle altre donne, con degli Amorini in atto di scaricare i loro archi addosso ai Centauri, per denotare la passione amorosa, che era cagione di questa pugna. Ma io trovo ciò inutile; essendo meglio di lasciare la forza, e il terribile per questo soggetto, e riservare la grazia per l'altro.

Questi quadri non potrebbero essere bene espressi con meno di sette, o otto figure; e l'equivalente di tre, o quattro figure in grande, e in putti. In tal maniera la somma ascenderà a mille, o mille duecento zecchini per quadro, essendo le figure di grandezza naturale. Si potrebbero anche fare in piccolo, ma perderebbero della loro bellezza; ed io non mi riprometterei di poter fare in piccolo opere degne di un gran sovrano, come le farei in grande. Per questo vi prego di far le mie scuse presso la Maestà Sua, rappresentandole, che io non le intraprenderei volentieri se non che nella maniera predetta. Ciò non ostante sapendo, che non deesi negare cosa alcuna ai monarchi, mi rimetto alle ulteriori sue disposizioni, e volontà. Protesto parimente, che non vi scrivo questo, se non che in conseguenza della vostra richiesta, non pretendendo in modo alcuno di dar legge a un sovrano; e chiedendovi perdono per l'incomodo, che vi ho dato, mi sottoscrivo.

Roma il 1. febraro 1756.

Al signor Hor (a).

7.

IL sig. Jenkins mi ha fatto il piacere d'interpretarmi la graziosa lettera, che voi gli avete scritta in occasione del quadro della Cleopatra, che io ho avuto il vantaggio di fare per voi. Il piacere, che voi dite di averne provato, sorpassa la speranza, che io avevo delle mie forze nella pittura. Le cose vantaggiose, che voi dite di me, non mi sarebbero state così sensibili, se io non fossi stato sicuro della vostra sincerità per ragione della critica, che unite ad esse colla più dolce maniera possibile, facendovi anche un paragone, che mi è glorioso. Che si trovino dei difetti nella mia opera, non mi farà giammai sorpre-

(a) Anche questa l'ho tradotta dal francese. Fea.

presa, sapendo io d'esser uomo; che l'arte, che io professo, è molto difficile; che la parte principale di essa dipende dalla scelta degli oggetti della natura, e del loro modo di essere; e che la scelta di tutti gli uomini è diversa secondo la differenza del loro genio, e che è assai difficile decidere quale sia il migliore.

Io non mi sono punto maravigliato, che si siano trovati dei difetti nella Cleopatra, perchè io l'avevo quasi preveduto. Pensai alla prima di fare come gli altri pittori, sui quali i dilettanti hanno formato il loro gusto, e l'idea, che si sono fatta di Cleopatra. Io domando ai pittori, che hanno trattato questo soggetto a norma delle idee dei dilettanti, come farebbero se qualche giudizioso critico facesse loro levare dai loro quadri tutto ciò, che vi è posto contro il costume, e contro la storia, e mettervi in vece la verità, la fedeltà, e la chiarezza del soggetto? Ditemi, signore, dove resterebbe la loro bellezza? e le idee, che si sono formate su questo modello, resterebbero le stesse? Cleopatra ai piedi d'Antonio, e Cleopatra ai piedi d'Augusto deve risvegliare le stesse idee? Non piangeva ella spesso appresso M. Antonio? ma erano lagrime cagionate dalla stanchezza de' mali sofferti? e come conoscere i gradi dello stato interno dell' anima senza un proporzionato abbattimento del corpo? Per questo io ho rigettato le idee comuni; essendo persuaso, che col tempo la mia Cleopatra tutta umile come pare a prima vista, farà agli amatori, ed anche a voi, l'effetto che avrebbe potuto fare in natura (a).

Per ciò che riguarda la sua grandezza, credo che se si vorrà considerare la sua misura, e la sua proporzione, essa non si troverà di molto più piccola di Augusto; e una donna grande quanto un uomo, non è mai bella, uscendo dal suo carattere. La ragione per cui pare piccola, si è perchè essa sta quasi seduta sopra una sua gamba; che ha il dorso incurvato, le spalle sollevate, in fine è tutta raggruppata in sè stessa; il che la fa comparire piccola, ma non che lo sia veramente.

E' da Venere, che essa si mascherò, non da Giunone, o da Minerva. La grazia, e la gentilezza erano i suoi ornamenti naturali, che sosteneva colla maestà quanto solamente bisognava.

(a) Il tentativo, che fece Cleopatra per guadagnar l'animo d'Augusto, da cui prevedeva la sua rovina, come avea guadagnato quello di Giulio Cesare, e di M. Antonio, coi vezzi, e colle veneri, ma che riuscì vano, perchè Augusto non la curò, onde essa poi si diede la morte, è raccontato diffusamente da Plutarco nel fine della vita di M. Antonio. Fea.

Eccovi il tempio d'ordine Corintio, e forſe anche un edifizio, che non era magnifico ſe non che per li ſuoi ornati, e io ve ne ho date le rovine. Sarebbero riuſcite anche più magnifiche, ſe foſſero ſtate d'un tempio dorico, al quale gli ornati non fanno che la minima bellezza, qualora il mio ſoggetto foſſe ſtato un perſonaggio ſoſtenuto dalla virtù. D'un carattere uguale avrei procurato di dipingere la grandezza d'anima, che ſopporta le ſciagure; ma il ſoggetto, che ho trattato, era di un carattere fino, arrendevole, e ſeducente, e magnifico ſoltanto nella voluttà. Nella ſua morte sì che ho voluto rappreſentarla in altra maniera, quando diſingannata dalle ſue ſciagure, e dalla ſua ſteſſa vile ſperanza, l'anima ha ripreſo il ſuo vigore per farla finire ſuperiore a sè medeſima. Ma io dovevo rappreſentare in queſto tratto di ſtoria un carattere, che avea da comparir magnifico, e ho procurato di farlo vedere in Auguſto. Sarebbe ſtato un errore nella pittura, ſe in un ſoggetto di così poche figure io aveſſi dato la ſteſſa grandezza a tutti e due.

Voi vi ſiete impegnato, per bontà voſtra, a giuſtificarmi nella critica ſteſſa. Vi prego di aggiugnervi anche il reſto, vale a dire, di conſiderare la figura della mia Cleopatra, come ſe tutto a un tempo eſſa ripigliaſſe le ſue forze, e la ſanità; che poteſſe reggerſi ſulle ginocchia, drizzare il dorſo, riprendere la ſua vivacità, la giovialità ſulla ſua bocca, il colore ſulle guance, i ſuoi ornamenti, i ſuoi abiti. Credo che allora non vi parrebbe piccola a fianco d'Auguſto; ma forſe vi farebbe l'effetto di un edifizio finito, e riſplendente per oro, e per marmi a canto a un ſemplice dorico. Allora il mio Auguſto ſembrerebbe quell' uomo ſemplice, che non veſtiva ſe non della lana, che ſi lavorava nel ſuo palazzo. Ora vi prego, ſignore, di conſiderare, quali coſe di quelle, che ho omeſſe nella mia Cleopatra, avrei dovuto mettervi ſenza guaſtare il mio quadro, e rendere equivoco il ſoggetto? come ha fatto il Guercino nel ſuo quadro, che è in Campidoglio, nel quale non ſi diſtingue ſe ſia Cleopatra, che in forma umile vince Giulio Ceſare, o ſe ella ſia vinta da Auguſto; perocchè il tempo, l'età, la ſanità, e la ſua fortuna eſſendo mutate, devono anche farſene diverſe tutte le apparenze.

Se io avrò l'occaſione di fare qualche altra opera, procurerò d'informarmi del guſto degli amatori; perchè capiſco bene, che il pittore deve cercare di contentar loro. Per il caſo preſente io non

non posso far altro, che pregarvi di credere, che io non ho trascurato cosa alcuna per servirvi a dovere. Spero, che le ragioni, che mi hanno guidato, saranno almeno assai buone per rendermi scusabile. Ho l'onore, ec. (a).

Roma li 27. giugno 1761.

Al signor N. N.

8.

AVendo considerato tutto ciò, che ella ebbe la bontà di spiegarmi nella sua lettera riguardo al sig. Lok, vedo che questo signore è di un gusto molto delicato, e tale è ancora il soggetto, che egli elegge per una pittura; ed è ben sicuro, che non si possono trovare soggetti più graziosi nella bellezza tenera, e delicata. Le ragioni, che il medesimo adduce, sono puramente soggette al nostro gusto; perchè se vi sono ragioni, che parlano a suo favore; molte altre ve ne sono, che gli si oppongono: fra le quali non è l'inferiore la regola sicura per eleggere soggetti buoni, e proprj a dipingersi, cioè la varietà dei caratteri, del sesso, e dell' età delle persone, che si rappresentano nella storia, o favola che sia. Questo è in quanto alla parte, che gode la vista nel vedere un quadro, mentre un oggetto può allora far parere più bello l'altro, e produrre quella varietà, che mantiene la novità, e l'azione degli occhi, e per conseguenza produce una grata sensazione, occupando la vista, e la mente senza affaticarla. In quanto poi alla parte, che deve toccare la nostra ragione, stimo, che in primo luogo un soggetto debba essere cavato dalla verità, cioè da un fatto storico, o almeno accettato per tale; che vi si debba rappresentare qualche azione, la quale faccia vedere alcuna virtù da imitare, o vizio da abborrire, o disgrazia da compiangere, o successi felici per rallegrarci; perchè allora vi sarà l'occasione che il pittore possa esprimere le diverse passioni dell' animo nei personaggi della storia, e variarli, ed appropriarli ad ognuno secondo che costuma la natura; e far conoscere le inclinazioni, e i pensieri interni colle forme, e moti esterni. In tali soggetti si possono trovare occasioni di far vedere arte, e grazia in ogni parte: il campo del quadro appropriato al luogo, al paese, e alla nazione, ove succede la storia; il luogo essere magnifico, o umi-

(a) Di questo quadro ne ha una copia molto buona il sig. cav. Azara. Fea.

o umile; bello o per natura, o per arte, e tale ancora può essere lugubre, o rozzo: i vestiti possono essere accomodati alle nazioni, e costumi: l'effetto di tutta l'opera può esprimere mediante il colore, e il chiaroscuro. In fine tutto può occupare il nostro spirito, e trasportarci mediante il falso alla sensazione del vero. Non pretendo però sostenere la mia opinione, alla quale da ogni dilettante può essere risposto con un *non mi piace*. Potrei obiettare al soggetto del sig. Lok, che sia troppo bello; cioè che tutto è bellissimo, ma che non vi è niente, che rilevi una bellezza principale. Quale dovrà essere più bella, Venere, o Psiche, se Venere è la dea della bellezza stessa, e Psiche fu invidiata da lei? Psiche allora già resa immortale non deve essere inferiore a Venere: e di quali grazie dovrà il pittore privare questi due personaggi per darle alle Grazie stesse? Dunque se ciò non potrà fare, dovrà mettere tutta la varietà nei gesti; essendo la bellezza perfetta una sola. E ancorchè si potesse cercare una quasi impercettibile varietà nella diversa gioventù, sempre resterà un quadro di una sola bellezza rappresentata in cinque età, e cinque gesti. Vi resta la varietà del Cupido, e Imeneo, ma questi ancora non potranno fare altro effetto, che come se si volesse accrescere la dolcezza del mele con porvi del zuccaro. Il luogo della scena è anche svantaggioso per un bell' effetto, dovendosi fare come se fosse in cielo, dove la chiarezza dei nuvoli, e dell' aria non permetterebbero, senza uscire dal verisimile, e che sarebbe senza forza nel colorito, nessuna massa di oscuro, la quale rilevasse la bellezza delle carni delle figure. Tutte queste difficoltà non sarebbero insuperabili; e non mi mancarebbe industria per eseguirlo: ma siccome in oggi le idee, e i giudizj dei dilettanti si vanno regolando secondo gli uomini grandi, che sono stati nella pittura, non si potrebbe in simile soggetto mai dargli gusto. Esaminiamo quale fra tutti i pittori passati dovrebbe dipingere questo soggetto, e quante difficoltà s'incontrerebbero. Il Coreggio, pittore della maggior grazia, avrebbe il riso nelle bocche, l'eleganza nei contorni, e la grazia nei gesti; ma chi gli darebbe la nobiltà, la correzione, e la vera bellezza? Raffaello lo farebbe con correzione, e le figure ben vestite; ma le sue donne sarebbero sempre mortali, e non dee; e Cupido più austero, che bello. Guido, pittore della venustà fra tutti i moderni, pur mancarebbe di correzione,

e di

e di ſcelta. Finalmente mi pare, che altro che nello ſtile degli antichi Greci potrebbe trattarſi queſto ſoggetto. Ma ciò non ſarebbe approvato ne' tempi noſtri, e per farlo ci vorrebbe il pennello d'Apelle, e la generoſità d'Aleſſandro; o ſe no, in me la fortuna di Zeuſi, che ben volentieri m'impiegarei per ſervire un così delicato dilettante come quell' amico di V. S. Illma. In quanto poi al prezzo la ſupplico di volerlo diſingannare, acciò non faccia regola ſopra il quadro del ſig. Hor; mentre ſe il detto ſignore ſi ricorda della commiſſione, che diede al ſig. Jenkins, era per un quadro di due ſole figure; ma inviando molto tempo dopo fatto il patto una miſura, nella quale era impoſſibile fare un quadro ragionevole con due ſole figure, amai piuttoſto di perdere delle mie fatiche, che guaſtar l'opera; e perciò aggiunſi le altre figure, e mi fu pagato dal ſig. Hor per due ſole.

Roma.....

Al ſignor N. N. (a)

9.

LA di lei lettera in data dei 15. agoſto mi ha molto rallegrato, principalmente perchè mi ha tolto il timore, che avevo, che V. S. Illma per cagione del mio lungo ſilenzio poteſſe eſſere indiſpoſta contro di me; ed ho ſommo piacere di aver ora l'occaſione di moſtrarle la mia emenda. Le devo rendere molte grazie per la buona opinione, che ella ha di me, per la quale ha fatto ſtampare la deſcrizione de' miei quadri in paſtello. Eſſi ſono molto ben deſcritti; e non ho da farvi che una ſola rifleſſione; cioè, che V. S. Illma in vece di carta avrebbe potuto dire un volume, o rotolo di pergamena (b): il che per altro poco importa. Mi rincreſce ſolamente, che i quadri ſteſſi non ſiano più grandi, e nè anche grandi abbaſtanza per meritare tanta attenzione.

Ella mi dà avviſo, che l'accademia d'Auguſta mi ha fatto l'onore di aggregarmi fra i ſuoi membri accademici. Queſta è la prima notizia, che io ho di eſſa; e confeſſo la mia ſemplicità di non avere nemmeno ſaputo, che ci foſſe al mondo un'accademia d'Auguſta. Mi rieſce però tanto più grato queſto onore, mentre ho la contentezza di trovarmici in compagnia di V. S. Illma.

Per

(a) L'originale tedeſco è ſcritto di carattere del Winkelmann. Suppongo che l'abbiano combinato, e ſcritto inſieme. Fea.

(b) Queſto quadro in mezza figura al naturale rappreſentava un filoſofo. Fea.

Per quello, che riguarda il sig. Winkelmann, egli ringrazia moltissimo V. S. Illma per la buona memoria, che ha di lui; ma è tanto poco attaccato alla vanità, che appena sapeva, che cosa rispondermi sulle di lei gentilissime proposizioni; onde ciò rimane a di lei beneplacito. Egli non ha notizia, che in Dresda si faccia una nuova edizione francese. Potrebbe ciò non ostante essere così; non avendo egli avuto lettere di là da molto tempo. Presentemente è occupato in continue ricerche sull'arte, e costumi degli antichi. Ha intrapreso a scrivere un'opera, che contiene la materia la più sublime, e le più perfette bellezze dell'arte; poichè deve essere la descrizione di cinque delle più scelte statue antiche. Se quest'opera riesce, come lo tengo per sicuro; egli non avrà bisogno di maggior onore. Io sono certo, che non la darà alla luce senza che abbia una particolare perfezione. Le molte bellezze, che egli scuopre ogni giorno nelle sublimi opere dell'arte degli antichi, rendono la di lui penna un poco più tardiva; ma in contracambio più prudente, e sublime di prima. Io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nudrisce del suo sapere; e quando è stanco, principio io a ragionargli dell'arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta sodisfazione, quanto lo è a me il sentir lui. Se ella volesse prendersi l'incomodo di somministrare qualche argomento alle nostre conversazioni, la preghiamo di concerto, di farci l'onore di descriverci il piano, e il sistema dell'accademia, acciocchè possiamo vedere, se siamo in grado d'impiegarci in qualche cosa a di lei servizio. Dal foglio, che mi ha trasmesso, non posso capire, che relazione abbia la descrizione della vita del Tempesta coll'accademia d'Augusta. Io non trovo profitto in somiglianti descrizioni, ripiene di lodi più che di verità; ed abbiamo vite di pittori a sufficienza. Secondo la mia opinione, sarebbe meglio empirlo di nuove storie dell'arte, o in mancanza di esse, con qualche cosa, che potesse istruire il mondo; come sarebbero descrizioni dei principali modelli dell'arte, cioè dei quadri, e statue dei primarj artefici, nelle quali si rendesse conto delle principali regole, e motivi della loro bellezza.

Benchè io non abbia l'onore di conoscere il sig. Pierre; avendo egli la bontà di pensare a me, prego istantemente V. S. Illma di volergli far gradire i miei ringraziamenti, e saluti; come anche

al

al sig. Silvester. Se il sig. Rehe si trova ancora in Parigi, la prego di salutarlo da mia parte.

Vorrei darle qualche nuova. Male non si deve dire; ma di buono non ne so niente. Il sig. cavalier Natoire ha dipinto ultimamente la volta della chiesa nazionale francese; ma ciò, secondo la voce comune, è riuscito a suo disonore. La composizione è molto cattiva; poichè una linea di figure taglia il quadro rettamente per traverso; e in tutta l'opera non è intesa la prospettiva. S. Luigi siede tutto armato in cielo avanti Gesù Cristo, non ostante che non si dovesse rappresentare che la di lui anima. Più a basso vi è la Francia inginocchiata avanti la tomba del re. Il cattivo disegno poi in tutto sorpassa l'immaginazione. Non vi è proporzione nelle figure: mani, teste, e piedi sono molto cattive: il colorito è duro, e macchiato; e non vi è niente di deciso, e terminato nei panneggiamenti. Mi dispiace, che un forestiere abbia fatto una cosa tanto cattiva in Roma. L'infimo dei pittori di quì, cioè di quelli, che si possono nominare, l'avrebbe fatta meglio. Intanto il sig. Natoire ne è molto contento. Che non fa la superbia!

Supplico V. S. Illma di volermi continuare la sua benevolenza. Mi offro a servirla in tutto quello, che mi sarà possibile; e perciò la prego di comandarmi, mentre ho l'onore di essere.

Roma il 1. settembre 1756.

Al signor Guibal (a).

10.

VOi mi parlate di un'accademia. Sapete benissimo, caro amico, che le accademie devono essere composte di tre parti principali, che sono, buoni modelli, o esemplari; maestri, che sappiano insegnare; e giovani, che possano imparare. Per avere queste tre cose ci vogliono denari. La prima deve essere della più perfetta natura; vale a dire, statue antiche, e pitture dei primi maestri dell'arte, Raffaello, Coreggio, e Tiziano, o almeno delle buone copie. I secondi devono essere persone, che conoscano gli esemplari per poterli spiegare, e per servire essi stessi di esemplare. I terzi devono essere gente umile, e ubbidiente, scelti per

(a) L'ho tradotta dal francese. Il sig. Guibal è stato allievo di Mengs, e poi primo pittore del duca di Wittemberg a Stutgard, ove morì nel 1783. Fra le di lui carte vi dovrebbero essere state altre lettere degne d'esser publicate, per quanto ho capito da certe di lui memorie, che ho avuto nelle mani, dalle quali ho cavato queste. FEA.

per li loro talenti, non per benevolenza, o per protezione. La politica di un' accademia deve essere il vincolo della gratitudine; gli onori per premio, e l'ignominia per castigo. Si deve procurare, che essa sia republica in sè stessa. Dopo che un principe le ha donato un capitale di certa somma, le sue entrate devono essere fisse, e dopo un certo tempo essa dovrà poter sussistere da per sè. La possibilità di ottener queste cose dipende dall'aver un principe potente, e seriamente virtuoso, che non ami soltanto le arti, ma che le stimi come per un dovere annesso alla sua carica, ajutandole per ornamento del suo paese, e per civilizzare la sua nazione: che abbia in vista l'amor de' suoi sudditi, non il semplice suo piacere; se pure il suo piacere non fosse di far del bene. Senza di questo tutto sarebbe una velleità. Perdonatemi se forse parlo di cose troppo difficili a trovarsi. Prendetene le parti possibili; perchè se non si può servire al publico, almeno si può dare un trattenimento ai signori grandi, e giovare a sè stesso. Questo è quello, che vi raccomando, ed è la miglior cosa, che si possa fare a questi tempi.

Roma li 22. aprile 1756.

Al medesimo.

II.

Io sono stato tanto occupato, che quasi non ho avuto tempo da far le cose mie; tanto più che ho avuto molti pensieri per la testa tanto per il quadro grande (a), come ancora per gli affari della corte, a tal segno, che sono stato costretto, non potendo più soffrire, di prendere il mio congedo (b). Così sono libero. Adesso, grazie a Dio, mi trovo pieno di lavori: fra gli altri ho da fare due quadri per il re di Prussia a mio gran genio; essendo due belli soggetti d'Ovidio (c).

Giorni sono ho veduto in iscritto l'idea della nuova accademia di Bareith; e veramente mi dispiace, che il Margrave non sia un signore più potente, per eseguire questo suo lodevole pensiere. Ma così temo, che vi mancheranno tre cose; cioè denari, maestri, e scolari. Nondimeno io ci ho piacere; perchè voi sapete quanto avrei genio di fondare un' accademia, come mi pare

(a) Intende di quello fatto per la chiesa elettorale di Dresda. Fea.

(b) Avrà forse avuto intenzione di domandarlo; o se lo domandò non l'ottenne; perchè è certo che continuò nel servizio anche negli anni appresso, ed ebbe i suoi assegnamenti. Fea.

(c) Si veda l'altra lettera quì avanti n. 6. Fea.

pare che ne abbiamo parlato: e questa del serenissimo Margrave potrebbe dare idea a qualche signore più potente di farne una.
Roma li 14. agosto 1756.

Al medesimo.

12.

HO ricevuto con indicibile piacere la carissima vostra dei 12. febraro dell' anno corrente; e mentre appunto stavo occupato col pensiere colla vostra persona, ricordandomi della sincera vostra amicizia; al che mi ha dato particolar motivo l'avere appunto incaricato ad un giovane del mio studio il ritratto mio, che richiedete. Non avrei tardato finora di compir questo amichevole dovere, se non avessi trovato la gran difficoltà, che i giovani si confondono talmente nel copiare le mie opere, che compariscono assai inferiori a loro medesimi. Ma finalmente avendo veduto l'impossibilità di ottenere buona copia, mi sono risoluto supplire io medesimo alla mancanza loro con ritoccare l'opera: ciò che finora per mancanza di salute mi riusciva impossibile; ma lo stato presente di questa, benchè abbattuta da estrema debolezza, non ostante mi lascia sperare di poter eseguire questa mia buona volontà.

Riguardo all' opera di una macchinosa tavola di altare, vi dirò, che non sono più in istato di lavorar per piccoli prezzi; mentre la mia salute, ed età non mi permettono più di lavorare con quella assiduità, e conseguentemente far tanti lavori come altre volte; e sapendo altresì, che i generosi prezzi, coi quali vengo premiato dalle altre nazioni, non sono ancora introdotti in Germania. Onde suppongo, per non spaventare cotesti signori, che chiedono l'opera, converrà piuttosto prendere la scusa, che mi manca il tempo per copiarli. Non ostante, per non lasciarli senza puntual risposta, vi sodisfarò con dirvi, che per il prezzo, non posso far la detta opera a meno di ottomila zecchini, avendolo stabilito a cinquecento per figura. Onde essendo nel soggetto le figure assolutamente necessarie in numero di tredici; e che una macchina così grande per compirsi con grazia avrebbe almeno bisogno di tre figure accessorie, non posso farne altra valutazione, che la sudetta. Questo prezzo in altri paesi non pare certamente molto alto; mentre il quadro, che io feci alla fine del 1777., di Perseo, Andromeda, e un Imeneo

neo fanciullo, essendo stato messo in vendita a Marsiglia, vi è stato offerto nove mila scudi romani; ed il proprietario non lo ha voluto lasciare per questo prezzo, parendogli poco (a). Sicchè quello, che io chiedo, appena è una terza parte di ciò, che i dilettanti, e gl'intendenti valutano le mie opere (b).

Roma li 6. marzo 1779.

Al signor Raimondo Ghelli (c).

13.

Dovevo già da molto tempo rispondere ad una sua gentilissima; il che mi è stato impedito per essere stato bastantemente male di salute, come V. S. avrà inteso da mia cognata. Adempisco dunque al presente meglio, che posso, al mio dovere verso di lei.

La materia della di lei lettera è piuttosto difficile per darle risposta adeguata, per essere soggetta ad infiniti casi. Ella mi domanda, se sia meglio studiare in Roma sotto un maestro; o se sia meglio studiare da per sè le opere de' valentuomini, che ivi si ritrovano. Di qual parere io possa essere su questo particolare, lo testifica la condotta mia, che fu di studiare sempre le opere de' valentuomini; perchè vedevo il funesto esempio di tanti giovani invecchiati negli studj de' professori, quasi senza il minimo frutto. Sentivo i pareri dei migliori fra quelli: gli uni davano per regole le pure azioni pratiche de' loro maestri; altri contradicevano un giorno quello, che il giorno avanti aveano rac-

(a) Questo fatto non sussiste. Le vicende di quel quadro si dicono da me nella nota alla vita del nostro autore *pag. xxv*. FEA.

(b) La seconda parte di questa lettera è stata già stampata dal sig. Doray de Longrais *Œuvr. de M. Mengs, pag. 35*. FEA.

(c) Nelle varie copie, che sono state fatte di queste due lettere, vi era annessa anche questa nota del sig. Ghelli, che io mi faccio un dovere d'inserire tal quale. „ Venivo pressato da persona autorevole a passare sotto la direzione di un pittore non punto paragonabile a' miei due primi maestri, cioè il cav. Pompeo Batoni, ed il cav. Mengs. Per esimermi senza produr ragioni, addussi la scusa, che vivendo io in casa del cav. Mengs, ed avendo un condiscepolo valentuomo, con il quale potevo consigliarmi, nella persona del sig. de Maron, non mi sembrava ben fatto il passare sotto altra direzione; ma che ne avrei scritto al medesimo Mengs per sentirne il suo consiglio, come feci, significandogli però la mia contrarietà al pittore propostomi, e pregandolo di una risposta ostensibile; aggiungendo poi, che in altra lettera mi scrivesse il suo sentimento senza verun complimento. Mi è sembrato, che ambedue possano servire d'istruzione alla gioventù: la prima per chi già è avanzato nell' arte, e viene a studiare a Roma, ed è dotato di gran talento; e la seconda per la comune della gioventù; benchè un direttore in qualunque tempo è sempre buon consiglio averlo, come l'ebbe lo stesso Mengs nella persona del padre; ed il Batoni, che più volte ho inteso a dire, che quando venne a Roma si trovò imbrogliato nella scelta d'un maestro: che però si contentò di comunicare le sue idee, e sentire i consigli di Francesco Bianchi, detto d'Imperiali: e sì dall' uno, che dall' altro più volte ho inteso, che dagli altri giovani pittori venivano burlati. Mengs non rispondeva nulla, e studiava; ed il Batoni solamente diceva questo motto: *vedete che belle spalle larghe, che Dio mi ha fatte*; e nulla più, studiando a più potere. Dalla loro riuscita vediamo chi meritasse le burle „. FEA.

raccomandato agli ſcolari come regole infallibili; altri parlavano in un modo, ed operavano all' oppoſto; e tutti ſi diſprezzavano l'un l'altro. Non vidi altro, che invidia; le ſcuole diviſe in ſette, e Roma ridotta in un laberinto, in cui quaſi neceſſariamente dovevo perdermi. Non ebbi allora altra ſcorta, che la ragione, e i documenti, che avevo ricevuto nella mia educazione, mediante la lettura de' buoni libri, principalmente delle vite de' pittori. In eſſi cercavo come aveano fatto que' primi uomini, che erano riuſciti valenti. Vi trovai un Michelangelo, che il primo franſe le catene dello ſtile ſecco, ſtudiare le opere antiche traſportate a Firenze dai Medici, e poſte nella galleria, dove queſto grand'uomo ſtudiò con altri giovani; ed ebbe da quelle il primo latte: nell'antico conobbe un' intelligenza ſuperiore, che l'invitò allo ſtudio dell' anatomia. Succedette Raffaello, che cominciò ad apprendere colla ſoggezione dell' accuratezza; ma a tempo vide in Michelangelo una medicina contro il pericolo dell' infermità del ſecco; e venendo a Roma il ſuo bello ſpirito trovò il vero ſuo paſcolo nell'antico, di cui ſi formò uno ſtile miſto col vero, che richiede la pittura. Sorſe in Lombardia un altro ſole dell' arte, un diſcepolo del Mantegna appaſſionato dell' antico, che non è ragionevole di credere che laſciaſſe ignorare a quel diſcepolo quello ſteſſo, che egli tanto adorava: parlo del gran Coreggio. Queſti dotato del più tenero temperamento, forſe col primo latte dell'antico ſchivò il contagio del ſecco, ed entrò col ſuo gran talento nel vaſto campo del più bel guſto. La facilità, che queſti uomini grandi acquiſtarono, ingannò i loro diſcepoli, i quali preſero l'effetto per la cauſa; imitando la loro facilità, e non i loro ſtudj: e così di nuovo cadde la pittura. Dopo venne la gran pratica in luogo degli ſtudj ſodi; ma finalmente ne' gran talenti de' Caracci ſi riebbe. Eſſi ſtudiarono principalmente le opere del Coreggio, e poi tutti gli altri: e così entrò, e cominciò nella pittura quella ſtrada, che di poi abbiamo tutti ſeguitato; che è di prendere da tutti i valentuomini le parti, che più ſi confanno al proprio genio. Avendo pertanto fatte queſte rifleſſioni, ho cercato di andare a raccogliere l'acqua alle prime fonti, fare gli ſtudj più ſolidi, che mi è ſtato poſſibile; cioè dell' anatomia, della proſpettiva, e di tutte le altre regole fondamentali dell'arte: avendo ſempre preſente la gran ſentenza del Buonarruoti: *fare che la mano ubbidiſca all'intelletto*; ſenza di che ogni fatica è vana.

Que-

Questa strada è in sè molto difficile, e ci vuole un genio istancabile. Allora bisogna sempre avere l'attenzione, che la pratica, e la teorica vadono del pari; perchè se la teorica supera la pratica, la mano diventa tremola, e timida. Perciò è necessario sopra ogni altra cosa di copiare spesso quadri di gusto facile, grande, ed aperto, e non stentato. Perdoni la di lei intelligenza questa lettera così male scritta: ella supplirà il resto, perchè io mi trovo ancora mezzo stordito; e solamente ho scritto questa, per non mancarle troppo. Intanto ho il piacere di protestarmi pieno di stima.

Madrid li 9. novembre 1767.

Al medesimo.

14.

PErdonerà se la lettera dell' ordinario scorso non è forse riuscita di tutto suo genio; ma io non sapevo come contenermi per non tradire la verità, e nello stesso tempo eseguire li di lei ordini. Il suo desiderio di sapere il mio sentimento mi obliga di suggerirle in questa ciò, che mi pare più conveniente da farsi da lei a suo maggior profitto. Non intendo, che V. S. si soggetti assolutamente ad andare da un maestro. Non ostante è necessario di apprendere da qualcuno quella parte, che si può chiamar l'atto pratico della pittura; altrimenti si ritarda molto quel progresso, che si potrebbe fare; ed alcune volte si rende poi in certi anni impossibile quel passo, in sè stesso tanto difficile; voglio dire quello da giovane studente allo stato di pittore. Molti invecchiano senza mai diventar pittori; ed al solito per avere preso cattiva strada negli studj. La prima parte, che si deve imparare, è il disegno. Questo consiste in due parti principali: la prima è l'accuratezza, cioè quella puntualità ne' contorni; e questo non altrimenti, che mediante un frequente uso di disegnare, non perdonandosi nè pure il minimo errore senza correggerlo: di modo che il veder giusto si faccia abito. La seconda parte è l'intelligenza delle forme, e del modo di vederle. A queste si aggiunge il rilievo, che si deve esprimere per dar ad intendere al riguardante le forme, non solo nella parte del contorno, ma ancora nello spazio, che contiene. Queste parti si apprendono con lo studio dell' anatomia, della prospettiva, e del chiaroscuro. Fatti questi studj, sarà facile apprende-

dere dall' antico, e dalle opere degli uomini grandi le belle forme: ed in tutto ciò fa più la propria applicazione, che l'insegnamento de' maestri. Ma non è così nella seconda parte principale della pittura, cioè nel dipingere; poichè questa consiste più in una buona pratica, e in un buon abito, che nella teorica: e per acquistarlo bisogna veder operare coloro, che possiedono quelle parti. Perciò devesi cercare fra' professori quello, che dipinge con più facilità, più speditamente, di buon impasto, e di forza; che sia generoso nel lasciarsi vedere dipingere, ed anche di prendere la tavolozza, e pennelli per correggere gli errori del discepolo, acciò conosca meglio i proprj difetti. In questo modo acquistando una certa pratica, si deve andare a copiare le opere de' valentuomini, e copiarle con una certa libertà, acciò si abbia tempo di profittare della vita, e non fare come ho veduto fare ad alcuni, che studiando nulla imparavano per il molto tempo, che mettevano alle cose, che intendevano fare per istudio; e perdevano più la pratica, che non l'acquistavano. Questo è il parer mio, parlandole con quella sincerità mia solita.

V. S. mi domanda se vorrei un getto dell'Antinoo? anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare. Mi dicono, che esso tiene le forme di molte teste di filosofi, che avrei piacere d'avere. Desidererei anche sapere, quanto costerebbe il gruppo del Nettuno del Bernini; e che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con li figli, e l'Apollo di Belvedere: come ancora, che ella vedesse l'abate David, che aveva certe copie della cupola del Coreggio, ed altre pitture buone, se le venderebbe a prezzi discreti, perchè le acquisterei. Mi comandi, ec.

Madrid li 16. novembre 1767.

Al medesimo.

15.

HO avuto un dispiacere grandissimo nel sentire la disgraziata morte dell' amico Winkelmann; ma siccome al fatto non vi è rimedio, ho cercato di consolarmi con la speranza, che egli abbia fatto una buona morte; e goderà per conseguenza la felicità eterna, più d'ogni altra cosa pregevole. L'uomo comincia a mo-

a morire pria che nafca; e allora fteffo che comincia a vivere, gli diviene inevitabile la morte. Quefta non deve fpaventar tanto; ed inoltre credo, che l'ora di effa fia determinata per ognuno inevitabilmente. Può dunque foltanto differire nel modo, il quale anche poco importa, quando non nuoce all' anima, e all'onore. Perciò non devono piangerfi che quei, che perdono la vita eterna. Se efaminaffimo bene l'effetto, che ci fanno gli accidenti, che fuccedono ad altri; conofceremmo forfe, che più fi piangono le proprie miferie, e le perdite noftre, che le altrui nella morte degli amici.

Dalla funefta morte del mio caro amico farà rifultata la vacanza di Antiquario della Camera, che fuppongo fi farà data al fig. Piranefi. Ma ficcome quefti avea la promeffa del pofto di direttore della Calcografia Camerale, nel cafo, che vacaffe, o la prima che foffe ftata vacante; mi prega il fig. Antonio Barbazza di vedere, fe per mezzo di quei fignori, che mi favorifcono, fi poteffe ottenere, qualora foffe ftata conferita la prima al fignor Piranefi, che gli fia promeffa la feconda; effendo cofa della fua profeffione. La prego dunque farmi tanto favore di fare il poffibile per favorirlo, perchè lo ftimo per un uomo oneftiffimo, e buon amico; ma quì non poffo fargli fare la fua fortuna, non effendo miglior pittore dei profeffori del paefe; ed io non debbo fare ingiuftizia. Ho terminato, e confegnato il quadro: il re ne fu contento, e mi ha regalato 20000. reali (a). Ho confegnato anche quello del principe, ed ha piaciuto molto. Tutti ftiamo con falute. Mi raccomando alla di lei amicizia, e fono di vero cuore.

Madrid li 19. luglio 1768.

Al fignor Bernardo del Barranco (b).

16.

HO ricevuto la lettera di V. S. in data dei 26. luglio, dalla quale ho intefo con molto piacere il buono ftato della fua falute; e nello fteffo tempo, che ella ha una tanto bella occafione di approfittarfi delle più infigni opere del divino Coreggio: fortuna, che in parte le invidio; perchè febbene io conofca,

(a) Sono mille fcudi romani. Sua Maeftà foleva fempre regalare il noftro autore quando avea finito qualche opera grande a frefco, e talvolta anche dopo aver fatto qualche opera a olio. FEA.

(b) Quefto pittore fpagnuolo, ftato fcolare di Mengs, come diffi quì avanti *pag. 174.*, fta ora a Madrid. Da lui ho avuto quefte due lettere in fpagnuolo. FEA.

ſca, che per un verſo ſia più neceſſaria per lei; ſono peraltro ſicuro, che a me gioverebbe più; perchè in quella ſorte di opere ſi ſcuoprono delle bellezze a miſura delle proprie cognizioni. Vedo che ella ha oſſervato con attenzione le opere del Coreggio: però chi ha provato di far opere grandi, e deſidera imitare queſt' uomo divino, conoſce quel punto più difficile, che è di fare le coſe più difficili in maniera, che compariſcano facili. Queſto dipende dalla varietà grande eſpreſſa con moderazione, che produce grazia, e merito; e in ciò fu ſingolare il Coreggio. Non mi trattengo a riſponderle intorno alle altre coſe, che V. S. mi dice di aver veduto; perchè ella vedrà Raffaello in Roma, come vede il Coreggio in Parma; voglio dire, molto piu grande di quello, che ella poſſa immaginarſelo. Ma biſogna che ſi ricordi di quello, che le ho detto; doverſi notare in Raffaello ſopra tutto la perfetta eſpreſſione delle paſſioni, o affetti umani. Ci ſono ſtati anche altri pittori eccellenti nelle eſpreſſioni degli affetti, come furono i Caracci, e il Domenichino; ma non ſono ſtati generali in tutti i generi di eſſe, nè tanto perfetti nella giuſta miſura degli affetti. In Raffaello al contrario ogni eſpreſſione è adattata al carattere della perſona; e la perſona, che ha quella tale, o tal altra moſſa, ed eſprime un tale ſtato del ſuo ſpirito, ha parimente nelle forme della faccia, e nella proporzione del corpo quella compleſſione, che hanno gli uomini, che regolarmente inclinano a quelle paſſioni, e alla elezione di quel tale ſtato. Non ci è ſtato pittore, che abbia tanto variato le proporzioni, le forme, le fiſonomie, gli andamenti, e tutte le circoſtanze, come Raffaello. In ſomma queſto è il pittore della verità nei coſtumi dell' uomo, e dello ſpirito, che lo muove. Tutto ciò è rappreſentato con uno ſtile eccellente, nel quale ha ſcartato tutto l'inutile, e tutto quello, che in altri gli pareva ſoverchio; e le frivolezze, che non hanno che fare coll' aſſunto. Quindi proviene quella apparenza di facilità, e di chiarezza, mediante la quale s'intende ſenza fatica quello, che egli ci ha voluto far vedere nelle ſue opere.

V. S. ſeguiti ad applicarſi ad imitare la pulizia del pennello del Coreggio, perchè il tocco del buon guſto non lo può conſeguire chi prima non impara a dipingere con diligenza.

Madrid li 29. agoſto 1768.

Al medesimo.

17.

RIcevei puntualmente la sua lettera, di cui ella mi parla nella sua ultima dei 26. dello scorso novembre. Mi dispiace che ella abbia perduto un buon amico nella persona dello scultore di S. A. Ho gradito molto l'avviso delle forme, che si trovano nello studio di esso, e vedo che ella pensa bene a vantaggio di quest' accademia di Madrid. Però non ho creduto conveniente finora di parlare di questo ai signori dell' accademia; perchè queste Eccellenze hanno risoluto di far formare tutte le statue; al qual effetto già si sono dati gli ordini opportuni. Ciò non ostante, in queste feste spero di vedere quei signori, e farò loro presente l'attenzione, e buona volontà di V. S. Ella mi faccia il piacere d'informarsi, in che stato siano quelle forme; perchè ho inteso, che quella dell' Ercole restasse maltrattata quando ne fecero il primo gesso; e desidererei sapere se in Parma vi siano formatori capaci di fare gessi, e quanto verrebbero a costare ognuno: perchè allora potrebbe forse tornare a conto di farne acquisto per maggior sollecitudine, e minor costo.

Le rendo grazie delle notizie; ma finora non ho potuto andare alla corte, perchè il mio figliuolino ha avuto il vajuolo, e la femina più piccola ne è morta: onde non posso andare a palazzo prima di 40. giorni. Mi avrebbe rallegrato non poco il sapere il prezzo della Madonna della Scodella, avendo io sicura speranza di farla vendere. Basta che non ne parlino con altri: e sebbene questo quadro non sia paragonabile a quello del s. Girolamo, non lascia d'essere molto bello. Quando lo vidi era molto ben conservato; e mi farà il favore di dirmi, come si trovi al presente.

Ora avrei da proporle una cosa: ella veda se può giovarle. Quì abbiamo uno scultore giovane, e bravo, che forse ella avrà conosciuto, chiamato Isidoro Carnicero. Questi non ha quì opere di qualche merito da fare; e perciò mi è parso, che sarebbe bene, che ella cooperasse cogli amici a trovare d'impiegarlo; dovendo essere un onore della nazione l'avere uno spagnuolo impiegato in una corte d'Italia. Per ciò, che riguarda la sua abilità, posso farne fede io stesso. Godo, che ella sia riuscita con tanto onore nelle sue copie; e non si maravigli, se io ne temevo; perche

chè le afficuro, che mancarebbe il coraggio anche a me, fe aveffi a copiare il quadro del s. Girolamo. Almeno quando io vidi quefto quadro, mi parve tanto eccellente in grazia, forza, morbidezza, impafto, maneggio, e colorito, che neffun' altra pittura poteffe paragonarfegli. Vero è però, che è molto tempo da che io lo vidi, e fu nel 1745.; e fe ora mi faceffe lo fteffo effetto, certamente che io non mi ci proverei a copiarlo, per timore di non riufcirvi. In confeguenza fe V. S. ne ha avuto quell' onore, fono ficuro del fuo grande avanzamento, e me ne rallegro ben di cuore. La ftanza dipinta da Agoftino Caracci io non l'ho veduta. Mi pare peraltro, che farebbe molto più utile per lei di farfi degli fchizzi di tutte le opere del divino Coreggio, per impoffeffarfi bene del fuo ftile, e grazia fovrana in tutte le parti della pittura. Quefta occupazione le farebbe tuttavia più vantaggiofa, che farne copie finite; perchè in quefte fi efamina molto bene la invenzione, la compofizione, il difegno, il chiarofcuro, il colorito, i panneggiamenti, ec.; ma però s'impiega molto tempo; e molte volte la maggior attenzione va a finire nella pura imitazione apparente, effendo impoffibile ottenerne la foftanziale; non effendo quello, che copia, uguale all'autore, che fece l'originale, e dello fteffo ftile: il che non fuccede facendofi molte copie in piccolo, e un poco leggere. Con quefte fi acquifta facilità in uno ftile buono, e fi offervano le cofe principali, nelle quali effo confifte: fi rivede la varietà delle cofe, e come fi poffano trovare in uno fteffo ftile; e finalmente fi va entrando nelle idee di un profeffore, e s'intende come egli concepiffe diverfamente da un altro le efpreffioni della natura, che è fempre la fteffa, quantunque fia concepita diverfamente da ciafcun uomo, che riceve le impreffioni di effa per mezzo dei fenfi. Quefte fanno maggiore, o minor effetto, fecondo che più, o meno fono corrifpondenti al temperamento, organizzazione, e coftumi; d'onde nafce la varietà delle produzioni pittoriche di ciafcuno, che opera nella fua profeffione fecondo che gli oggetti gli fono più fimpatici. Finifco, ec.

Madrid li 20. decembre 1768.

Al ſignor Carlo Giuſeppe Ratti (a).

18.

DOvendo fare il ritratto di S A. il ſig. principe, diſſi di non aver colori, nè tele, nè pennelli; e ſopra di ciò mi fu riſpoſto, che ſarebbe facile avere il tutto da Genova, ſe volevo formare una liſta di tutto quello, che aveſſi di biſogno: ed ecco come è andato il negozio. Siccome dell' altra liſta data ad Aleſſandro Cittadini non ne avevo allora rincontro alcuno, non potevo far conto ſopra quella commiſſione, della quale ignoravo l'eſito.

Sento che V. S. ha di già conſegnato la caſſetta con li colori alla ſignora principeſſa: ma mi diſpiace, che non l'abbia prevenuta di mandarmela per altra via. Ora la prego di procurarmi un pezzo di criſtallo, il più forte, che potrà trovare, della grandezza in circa d'un foglio di carta aperto, di quella, ſu cui ella ſcrive le ſue lettere a me dirette. Queſto pezzo di criſtallo deve ſervire per macinarmi i colori finiſſimamente. Se per ciò ella poteſſe trovarvi un macinino proprio, ne avrei piacere; però di queſto non ſe ne metta in pena, poichè troverò altro ripiego in quel caſo. La prego ancora di procurarmi una libra, o due di geſſo da preſa, ed una libra, o due di pece, un par di cortelli da colori di ferro, o ſia acciaro, pieghevoli, e puliti.

Non dubito, che la tavola (b) ſarà perfetta più aſſai di tutto quello, che io potrò dipingervi ſopra; poichè io non ſono nel numero degli uomini grandi di quei felici ſecoli, nè già mi tengo paragonabile ad un Cambiaſo: ma ſolo dipingo volentieri in tavole, perchè mi piace quel terſo, e pulito, che pare mi rimproveri la mia ignoranza, e negligenza, quando operando mi rammento que' profeſſori divini, che ſoleano adoprarle. Non ſia però queſto mio piacere interpretato come una troppa ſtima, che io faceſſi delle mie povere fatiche; poichè vi ſono ancora delle pitture aſſai cattive dipinte in tavole buoniſſime. De' libri, che mi

(a) Il cav. Ratti, che ora ſi fa onore in Genova colla pittura, è ſtato ſcolare, è amico di Mengs. Da lui ho corteſemente ricevuto le ſeguenti lettere inedite a lui dirette, coll' altra appreſſo diretta a ſuo padre. FEA.

(b) La tavola quì nominata ſervì per dipingervi in Monaco la Madonna col Bambino, ed angeli; mezze figure. Queſto quadro Mengs l'ultimò in Roma, e portatolo a Firenze nel ſuo ultimo viaggio per la Spagna, lo donò alla Granducheſſa. RATTI.

mi dice, ne avrò ſommo piacere. Intanto mi conſervi le ſue grazie, ſacendomi l'onore di credere, che ſono con la più perfetta ſtima, e conſiderazione.

Monaco li 31. gennaro 1770.

Al medeſimo.

19.

DA uno all' altro corriere ho finora ſperato ricevere delle ſue care nuove, con qualche notizia ſe aveva, o no, ricevuti i due ſchizzetti di un s. Michele, che alla meglio che potevo, e con la maggior fretta avevo diſegnato, e ſpedito il giorno 26. del proſſimo paſſato febraro. Ma mi trovo finalmente col maggior diſpiacere, mentre, oltre di non aver avuto riſpoſta de'detti diſegnini, mi vedo ancora privo delle ſue gentiliſſime, e grazioſiſſime lettere, con le quali sì ſpeſſo mi ſono rallegrato. Prego dunque V. S. di fare ogni diligenza per rinvenire dove poſſano eſſere andati i ſudetti ſchizzi; ed acciò ella poſſa meglio fare le diligenze, le mando quì complicato l'atteſtato del maeſtro di poſta di Ventimiglia. Potrà inoltre far ricerca in caſa del ſig. de Beltran per ſapere ſe a caſo il ſudetto piego foſſe ſtato conſegnato al medeſimo, come fu raccomandato al corriere, che faceſſe in caſo, che non ſapeſſe la di lei dimora. Temendo che nè anche ella abbia ricevuto le altre mie lettere, le replico avere ricevuto tutto quello, che ha avuto la bontà di mandarmi. Mi riproteſto, ec. (a).

Monaco li 15. marzo 1770.

Al medeſimo.

20.

STo troppo travagliato dalle emorroidi per potermi eſtendere lungamente. Intanto le invio quattro penſieri a ſcarabocchiatura, de' quali potrà ſcegliere, come le diſſi nell' antecedente mia. Stando gravemente afflitto jeri ſera non potei far altro, che indicare il numero 4. Il numero 1. e il 2. volendo potrebbero ſervire al bozzetto ſuo, cioè ſervendoſi della figura del paſtore con la pecora (b), ſenza mutarla altrimenti come ſta nel ſuo

(a) In queſta lettera ſi riſponde ad una mia richieſta per un quadro, che io dovevo dipingere, d'un s. Michele, che abbatte Lucifero, alla quale M.. gs riſpoſe col mandarmi due diſegni fatti a bella poſta, e d'una finitezza inimitabile, che tuttora conſervo ſotto criſtallo. RATTI.

(b) Erano penſieri per un Preſepio, o Natività di Gesù Criſto. FEA.

ſuo bozzetto colorito (a). Preghi Dio per me, che mi faccia ſtar bene, che ne ho molto di biſogno, e mi raſſegno, ec. (b).

Portici li 12. gennaro 1773.

Al medeſimo (c).

21.

EBbi il piacere di ricevere una gentiliſſima ſua a Barcellona, la quale, ancorchè foſſe alquanto antica, mi ha fatto sommo piacere, per ſentire in quella le di lei ottime nuove, sì toccante la ſalute, come l'arte, e l'onore; e di tutto queſto mi congratulo con V. S. Altresì ho veduto il di lei quadro del Preſepio in Barcellona (d), il quale le poſſo aſſicurare, che ha riſcoſſo l'applauſo univerſale; anzi credo, che gliene chiederanno altri due per il medeſimo luogo; ciò che le avviſo per ſua regola. Sommo piacere mi fa, che ella deve andare a Parma a copiare il capo d'opera del Coreggio (e). Ivi, e con queſta occaſione, prevedo, che farà un grandiſſimo avanzamento, non andando V. S. a digiuno alle opere di queſto divino pittore. Le ricordo ancora in queſta circoſtanza le notizie tutte, che poſſono riſchiarare la vita, e le opere di eſſo da Coreggio, che raccomando alla ſua penna, e ſpero veder publicate (f). La prego ſalutarmi tutti gli amici, e conoſcenti, mentre colla più perfetta ſtima ſono.

Madrid li 12. luglio 1774.

Al medeſimo (g).

22.

QUando ricevei la gentiliſſima ſua ſcrittami da Savona, mi ritrovavo ammalato; onde non potei aver l'onore di riſponderle come ſarebbe ſtato mio dovere, e deſiderio. Mi alzai appena da letto, che ſi ammalò la mia cara moglie con una leg-

(a) Non oſtante l'approvazione di Mengs per queſto bozzetto, il ſig. Ratti ſtimò meglio, anche per deferenza al maeſtro, che ſi era data tanta pena per lui, di adottarne uno ſuo veramente bello, ſu cui fu eſeguito il quadro, di cui ſi parla nella lettera ſeguente. FEA.

(b) Ho dato volentieri queſta, e l'antecedente lettera per indicare dal numero di quei penſieri, o bozzetti fatti da Mengs, e anche in fretta che egli non era ſterile d'idee, e mancante d'invenzione, come è ſtato detto, e ſtampato. Mengs avrà fatto ſullo ſteſſo ſoggetto della Natività anche più di venti diverſi penſieri con ſomma facilità, e tutti eſeguibili, e ſublimi. Del quadro di Perſeo, e Andromeda ne fece cinque, o ſei. FEA.

(c) Da lui è ſtata publicata queſta lettera in principio delle *Notizie ſtoriche* intorno al Coreggio, delle quali ſi è parlato alla *pag. 160.* FEA.

(d) Entro la chieſa de' mercadanti. RATTI.

(e) Il quadro, che ſta ora in quella real accademia. RATTI.

(f) Si veda quì avanti *loc. cit.* FEA.

(g) Da lui anche publicata nell' *Epilogo della vita* del noſtro autore, *pag. XV.* FEA.

leggera terzana, che presto si trasformò in febre acuta, la quale la ridusse (con l'ajuto di due celebri medici) alla morte, con mio gran dolore, il giorno tre del passato mese di aprile. Dopo quel tempo ho avuto altre terzane, e sono molto afflitto da fiera tosse, dolori di petto, e di tutto il corpo, accompagnati da gran debolezza. Altra nuova di quì non posso darle; onde solo mi resta il desiderio di saperla più felice di me, come glielo desidero ben di cuore; ed offerendomi a' di lei comandi, mi do l'onore di essere.

Roma li 9. maggio 1778.

Al signor Gio. Agostino Ratti (a).

23.

AVendo inteso, che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal sig. Tealdo, e presentarlo a nome mio all'accademia Ligustica per un piccolo ricordo (b); parendomi che questo pezzo d'antico sia molto proprio perchè la gioventù si eserciti nel disegnarlo per accostumarsi a belle forme. Avrei voluto mandare ancora qualche altro pezzo utile; ma conoscendo la scarsezza del luogo nell' accademia, mi sono determinato a mandar solo questo pezzo, che insieme è bello, e compendioso. La prego ancora di umiliare i miei rispettosi ossequj a S. E. il principe dell' accademia; supplicandolo anche da parte mia di proteggere in questa occasione le nostre belle professioni con quella splendidezza propria alla casa Cambiaso. Pieno di perfetta stima, ec.

Roma li 18. gennaro 1772.

A monsig. Giovanni Archinto Prefetto de' Palazzi Apostolici.

24.

MI prendo la libertà d'incomodare Vostra Eccellenza colla presente, trovandomi nella maggiore inquietudine per l'operetta, che ho avuto l'onore d'intraprendere per suo ordine nella stanza de' Papiri. V. E. sa, che lasciai perfezionato il quadro di mezzo, che ella vide; e di più feci una figura di un Mosè con due altri giovinetti, e l'invenzione del resto degli orna-

(a) Padre di Carlo Giuseppe, stato in Roma scolare di Benedetto Luti. Nel Tomo VI. delle Lettere Pittoriche, *pag. 272.* si legge qualche cosa spettante a lui. Fea.

(b) Lo mandò nell' occasione, che con distinto diploma fu dichiarato socio di quell' accademia. Il sig. Carlo Giuseppe Ratti diede poi in dono alla medesima la figura di un Cristo morto disegnato da Mengs, per una memoria di lui. Fea.

nati, de' quali lasciai incaricato il sig. Cristoforo Unterperger, uomo capace di eseguirli a dovere; e come tale ebbi l'onore di presentarlo all' E.V.: ma non avendo lo stesso mai favoritomi di alcuna notizia come andava la detta opera; ed io sospirando, e sperando di giorno in giorno di poter tornare a Roma, vedendo allungarmisi il tempo non ho potuto trattenermi di pregare il sig. Unterperger per lettera di darmi avviso dello stato dell' opera, per consolarmi almeno, che intanto si siano fatte quelle cose, che non dovevo fare io di propria mano. Ma in vece di avere in risposta qualche nuova, che mi consolasse, il professore non mi ha dato risposta alcuna; e da altri ho inteso, che egli medesimo aveva detto, che gl' indoratori non avevano potuto dorare la detta volta per il grand' umido; e che anzi il quadro di mezzo aveva cavato delle macchie per la grande umidità. Non potendo comprendere come sia possibile, che l'umido possa arrivare alla pittura del quadro, che da molto tempo era asciuttissimo, avendo io pure dipinto il Mosè immediatamente sotto in luogo simile agli altri, che restavano da dipingersi, senza che il quadro da quella parte abbia mai fatto il minimo risentimento; torno a dire, che mi pare impossibile, che si sia macchiato senza una straordinaria negligenza dei manuali, o una stravagante disposizione del professore (a). Onde per uscire dall' inquietudine ho pregato il sig. Antonio Maron mio cognato, il quale avrà l'onore di presentarle questa mia, di portarsi al Vaticano a veder l'opera, e se occorrerà, fare che si dia aria alla stanza, acciò s'asciutti sollecitamente. Pertanto supplico ancora V. E. di dare i necessarj ordini, acciocchè si faccia ciò, che il detto sig. Maron proporrà da farsi. Spero che l'E. V. vorrà perdonarmi la molestia; essendo troppo naturale, che io sia sensibile di perdere così la prima occasione, che ho avuto l'onore di servire Sua Santità; e che avendovi impiegato circa sei mesi di tempo, per negligenza di altri restassi privo della consolazione di lasciare al-

(a) Tutta questa inquietudine del nostro autore era senza fondamento. Gli era stato in qualche parte esagerato il male, che in sostanza non era altro, se non l'umido grande della stagione, e del luogo, pochissimo esposto al sole anche nell' estate, che fece da principio comparire umida la stanza. Il vero danno accadde alla pittura in una porzione del fondo qualche tempo appresso, che col consenso di Mengs fu restaurata dal sig. Unterperger, rimettendovi tutto quello, che si potè, della colla, o ultima incrostatura caduta, con piccoli chiodi di ottone, e dipingendo il resto. L'intonacatura fatta allora a una volta antica, e piuttosto sottile, non ha attaccato col vecchio troppo tenacemente; perciò, e per il calpestio di sopra è intronata ove cade la mano della Storia, che tiene il libro, e rovinerà col tempo se non si ferma anche con dei chiodetti, come la sudetta parte di colla. FEA.

almeno una memoria della mia buona volontà nel Vaticano. Per non più tediarla, passo a baciarle umilmente le mani.

Napoli li 20. febraro 1773.

Al signor N. N.

25.

Con il presente corriere spedisco il consaputo ritratto della real principessa figlia di questi sovrani. Il vero motivo, per cui faccio questo, è perchè S. M. il re padrone lo veda più prossimo al vero stato di questa signora; perchè in quella età mutano le persone notabilmente di mese in mese: ed in fatti di già questa signora è cresciuta d'allora, che la dipinsi; ed oltre di ciò avrò ancora piacere, che S. M. non stia tanto tempo senza vedere frutto nuovo, benchè piccolo, della mia servitù. Giovedì passato mi portai da S. E. il sig. marchese Tanucci, il quale mi ricevè graziosamente, e poi m'interrogò, quando io pensassi partire da quì. Al che io risposi, che lo farei quanto prima. Ma S. E. mi replicò, che non dovevo partire finchè non veniva la risposta di S. M. Cattolica; e non sapendo io ciò, che egli voleva dire, dissi di non averne da aspettare altra; poichè avevo l'ordine di mettermi in viaggio per la Spagna nei primi di aprile. Allora con mia maggior sorpresa mi disse, aver avuto ordine dal re suo padrone di chiedere a S. M. Cattolica, che io facessi un'opera nel nuovo real palazzo di Caserta, e che di ciò dovevo aspettare la risposta qualunque potesse essere. Non ha lasciato di darmi qualche inquietudine una simile proposizione per il timore, che S. M. il re nostro padrone potesse sospettare, che ciò provenisse da istigazione mia, e che forse intendessi con questo prolungare la mia assenza dalla Spagna. Perciò supplico V. S. Illma d'impiegarsi ad assicurare il re nostro clementissimo signore, che non ne ho saputo niente fino a quel giorno; benchè il defonto sig. Vanvitelli me lo dicesse prima, cioè, che sapeva che era stato scritto in Spagna a questo effetto. Lo presi piuttosto per un desiderio suo, non potendomelo figurar possibile: onde la supplico assicurare per parte mia S. M., che io in questo affare non ci ho parte; e benchè sia vero, che con gran timore per la mia salute, e vita io vada in Spagna, e che stimerei per gran felicità mia il poter servire S. M. in Italia, facendo volentieri qualche opera distinta in così celebre edifizio; nonostante mi è troppo

a cuore il terminare ciò, che ho lasciato imperfetto sotto gli occhi del re nostro signore: e se fin ad ora ho tardato ad adempire questo mio dovere, le assicuro, che sono solamente stato ingannato dal desiderio di farmi onore, dall' amore della mia arte, e delle opere mie; avendomi queste preso più di tempo, che non credevo; ma non è stato mai per volontà di esimermi dal dovere.

V. S. Illma avrà saputo da altri, che in quest'oggi tra l'una, e le due dopo mezzo giorno è passato all' altra vita il sig. Luigi Vanvitelli (a), che fin quasi agli ultimi momenti ha avuto in mente il palazzo, e la volontà di terminarlo (b). Veramente è un danno, che egli sia mancato in questo tempo, quando si cominciava a pensare di terminare quell' edifizio; e sarebbe peccato se vi mettesse mano qualche altro architetto, che con idee nuove sconvolgesse il concertato del defonto: ciò che pur troppe volte suol succedere nella mutazione degli architetti; essendo vizio assai comune negli artefici di condannare tutto ciò, che è stato eseguito da altri. Ma peggio ancora sarebbe se riuscissero a disgustare il sovrano del proseguimento di questa sontuosa fabrica, che sempre sarà un onore immortale al re nostro signore, il quale ha concepito idee così grandi; poichè le intraprese degli uomini sono le immagini dei loro cuori. Io non so qual sia, e di che tempra il figlio, che lascia quì il defonto; ma ci vorrebbe un uomo d'ingegno, e di sapere insieme, come è il nostro don Francesco Sabatini, il quale sapesse unire l'arte dell' architettura al modo, e alla politica necessaria ad impiegarsi con un giovane principe, che ancora non ha sviluppato i proprj talenti per amare le cose grandi, e belle. Basta: Iddio faccia, che S. M. il re nostro padrone protegga questo suo proprio parto, acciò non si abbandoni nel meglio. V. S. Illma perdoni, che io la trattenga con questi discorsi, che non sono di affari miei; assicurandola, che solamente parlo per l'amore, che ho, di vedere andar bene una cosa, che è di gloriosa memoria del nome del nostro re; e che per questo motivo deve interessarci entrambi: tanto più che se si abbandonasse, farebbe parere una differenza troppo grande tra il padre, e il figlio; la quale in effetto non vi è; perchè S. M. Siciliana pare inclinatissima a seguitare le tracce del re padre; es-

(a) Può vedersi un compendio della vita di questo celebre architetto nella seconda edizione delle Memorie degli architetti del sig. Francesco Milizia fatta in Parma dal sig Bodoni. FEA.

(b) Vuol dire il gran palazzo di Caserta, architettura del Vanvitelli. FEA.

essendo solamente per ora differente nella cosa, che ama, ma non nella magnanimità del cuore. La supplico umiliarmi ai reali piedi di Sua Maestà, e pregandola gradire i rispettosi complimenti di mia moglie, e figlia, sono con la più perfetta gratitudine.

Napoli il 1. marzo 1773.

Al signor N. N. (a).

26.

DEsiderando ella di sapere da me, quali mi siano parse le pitture antiche disotterrate nelle città di Pompeja, Stabbia, ed Ercolano, posso dirle, che sebbene io le avessi vedute altre volte, almeno la maggior parte, in un altro viaggio, che feci nel 1759.; pure avendole vedute di nuovo, non solamente mi sono piaciute; ma anzi vi ho trovato ancora delle bellezze, che mi hanno sorpreso.

Queste pitture mi hanno messo in somma curiosità di sapere in che modo fossero dipinte, cioè se a fresco, a guazzo, cioè con colla, oppure a tempera, che si fa coll' uovo; trovandole sempre maravigliose in qualunque modo esse fossero fatte; mentre fra queste pitture se ne vedono diverse fatte con tal finitezza, che parrebbe sorprendente se fossero fatte a fresco; poichè questo genere di pittura non suole dar tempo per potervi impiegare gran diligenza. Altresì non mi pareva possibile, che fossero fatte con colla; mentre questa stando sotto terra perde la forza, e le pitture dovevano svanire, o almeno oscurirsi moltissimo dandovi la vernice; nè potea soffrire, che vi si passasse col pennello sopra; e di più si vedono eseguite nello stesso modo quèlle, che stavano impiegate nell' aria aperta, come quelle, che stavano al coperto. Esaminando poi se potevano essere fatte colla tempera, considerai in primo luogo, che la maggior parte di esse sono talmente impastate, e cariche di colore, che non potrebbe farsi colla tempera; mentre in tal grossezza doveva screpolare il colore; oppure talvolta scrostarsi affatto, e stando de' secoli sotto terra imputridirsi, ed ammuffire. Conchiusi dunque e per ragione del modo di dipingere, e per la loro conservazione, che esse non poteano essere fatte in altro modo, che a buon fresco, ma bensì da pittori, che aveano una singolar destrezza, e prontissima pratica (b). Con questa prevenzione le esaminai

 sem-

(a) Ho avuto questa interessante lettera dal sig. Alberico figlio dell' autore. Fea.

(b) Non sbaglieranno perciò quelli, che ora le vogliono fatte all' encausto, fra i quali è il sig. ab. Requeno nella sua opera sull' antica pittura all' encausto. Fea.

ſempre più d'appreſſo, e la prima volta oſſervai in alcune pitture dell' antica Pompeja, di quelle, che erano rimaſte all' aria ſcoperta, che ſi vedevano ancora i contorni sì degli ornati, come delle figure sgrafiti nella calce freſca: il che ſolo è praticabile nella pittura a freſco. Parvemi ancora vedere, che i campi di colori ſemplici, ed uniti, sì de'roſſi, gialli, o verdi, o neri, foſſero ſubito meſſi ſull' intonaco freſco, e poi bruniti, ed uguagliati colla cucchiara, e reſa così la ſuperficie pulita, e terſa: ſopra queſta preparazione vi foſſero poi ſtati dipinti di ſeguito gli altri ornati, e figure immediatamente, come ſi vede dal non avere le dita la ſteſſa liſciatura, come i fondi. Avendo dunque ſcoperto quei ſegni manifeſti di eſſere quelle pitture dipinte a buon freſco, guardai con maggior diligenza ancora quelle, che ſi conſervano nel real muſeo, e trovai pure in diverſe di eſſe i contorni sgrafiti, come nel quadro del Teſeo col Minotauro, e nell'altro dell'Ercole, benchè per altro poco viſibili per il grande impaſto de'colori, che li naſconde in parte. Più viſibilmente ſi vedono nelle pitture di figure piccole, che rappreſentano ballerine, Baccanti, e Centauri, ove ſi vede chiaramente, che l'arteſice ha ſegnato con qualche ſtecca, o oſſo l'inſieme delle figure nella calce freſca, e poi con ſomma maeſtria, e ſtile toccato, e dipinto le figurine ſu quei campi ſcuri.

L'opinione di alcuni, che non poteſſero eſſere dipinte a freſco per avere varj ſtrati di colore, è in sè falſiſſima; poichè il freſco riceve beniſſimo un colore ſopra l'altro, eccettuati alcuni pochi, che ſono artefatti, o di natura troppo arenoſa; purchè non vi paſſi troppo tempo, ma che ſi mettano quaſi immediatamente un colore dopo l'altro.

E' notabile, che in queſte pitture non ſi ſcoprano, come nelle moderne, le commiſſure della calce poſta in diverſi giorni. Ma queſto può derivare dal modo, che uſavano gli antichi, aſſai diverſo dal noſtro, ſecondo che deſcrive Vitruvio (a), e lo moſtrano ugualmente i frammenti delle pitture antiche. In oggi ſi coſtuma mettere l'arricciatura, e dopo la colla di ſufficiente groſſezza più, o meno quaſi di un dito, e ſi dipinge ſopra queſta. Vi è ancora chi vi mette la detta colla in due volte, ma ſempre l'ultima baſtantemente groſſa. Queſta ſteſſa groſſezza è cauſa, che aſciuttandoſi nel ritirarſi, laſcia viſibile la diviſione fra una parte, e l'al-

(a) *lib. 7. cap. 2. ſegg.* Fea.

e l'altra; come ancora non permette, che ſi uguagli perfettamente una parte coll'altra. Ma ſiccome gli antichi mettevano l'intonaco in tre volte ſempre più ſottile, e l'ultima pelle ſottiliſſima, e finiſſima, non poteva la detta colla così facilmente ſcrepolare, e meglio ſi univa una parte con l'altra; così ancora poteva dare più tempo al pittore. Eſſendo ſottile non formava così facilmente quella pellicola vitrigna, che fa la calce quando è in copia Queſto è quanto ho oſſervato ſul genere di quelle pitture, e ſul modo, col quale ſono fatte.

Riguardo all' arte, colla quale ſono fatte le pitture antiche, che ſi conſervano nel real muſeo di Portici, ſi può dire, che bene oſſervate ci poſſono convincere, che gli antichi pittori celebri doveano eſſere di una ſomma perfezione, e che poſſedevano tutte le parti neceſſarie all' arte per bene imitar la natura, ed il più bello di eſſa. Credo che non vi ſarà chi dubiti, che gli antichi Greci poſſedeſſero l'arte del diſegno, come ce lo dimoſtrano le perfettiſſime ſtatue, che ancora ſi conſervano; ma non meno ſi comprende quanto ſtudio eglino poneano nella perfezione di queſta parte eſſenziale dell' arte da quello, che ſcrive Plinio (a) di ciò, che teneano gli antichi per la maggior difficoltà dell' arte. Lo ſteſſo Plinio nelle varie critiche fatte ſui pittori antichi, ci fa intendere quanto eglino erano attenti alla bella proporzione; ugualmente le lodi della grazia d'Apelle ci danno idea dell' eleganza: onde non poſſiamo dubitare per tanti eſempi noti ad ognuno, che gli antichi pittori poſſedeſſero la perfezione del diſegno quanto i celebri ſcultori. Eppure, per tornare alle noſtre pitture antiche, queſta è forſe la parte, nella quale ſono meno perfette. Neſſuna è di ſtile, di diſegno, di carattere grande, e forte: non oſtantechè nel levigato ſi trovano parti belliſſime; e benchè il diſegno in generale non ſia correttiſſimo, conſerva peraltro quel carattere, che diſtingue gli antichi dai moderni, cioè la bene inteſa ſemplicità: ſemplicità, che non toglie la grazia alla natura, ma accreſce la ſua bellezza.

Nella parte del chiaroſcuro queſte pitture ci fanno vedere quello, che forſe difficilmente avrebbe potuto crederſi dai moderni, cioè che gli antichi intendevano al maggior ſegno queſt' arte, però in quella parte neceſſaria per imitare il vero. In queſte pitture non vi è niente di ſecco, ma una morbidezza ſingolare, una de-

(a) *lib. 35. cap. 10.* Fea.

degradazione quasi perfetta, e una intelligenza singolare de' riflessi, e de'lumi; non solamente di quelli, che nascono da altri corpi illuminati, ma si conosce che in quelle scuole avevano una perfetta intelligenza della natura dell'aria, la quale è corpo, che s'investe del lume, e lo spande per ogni verso; di modo che si vede, che erano attenti di farvi conoscere l'aria frapposta tra i corpi; ciò che fa, che quasi senza scuri si può esprimere perfettamente il rilievo, e tondeggio delle figure; come sufficientemente si riconosce in queste pitture; benchè dalla mancanza della perfezione nel disegno si può giudicare, che non sono eseguite da famosi maestri.

Nella parte del colorito queste pitture non si possono dire nè eccellenti, nè difettose; poichè non si scorge nessun vizio, che ci potesse far dubitare, che i maestri eccellenti non portassero anche il colorito ad un alto grado. Intanto in queste pitture si vedono alcuni pezzi di buonissimo colorito, e le carnagioni delle femine, de' fanciulli, e degli uomini ben variate, e distinte. Il modo del dipingere della maggior parte di queste, è di uno stile toccato; ma nel tempo stesso di un modo assai diverso dallo stile moderno. I tocchi sono quasi a guisa di tratti trasversali ai membri, e nello stesso tempo disfatti; e questi medesimi s'incontrano più nei lumi, che negli scuri. All'incontro non si trova oscuro alcuno, che sia tagliente, e non sia prima preparato con una mezza tinta; di modo che si conosce chiaramente, che era massima della loro scuola il fuggire ogni asprezza; e pare che nel dipingere dal vero non usassero grand' artifizio nel preparare i lumi dei loro studj, o officine; ma si servissero del lume naturale dei loro portici, o altri luoghi, quasi a cielo aperto: ciononostante esprimevano con somma finezza di arte la degradazione dei lumi; come ne è un chiaro esempio la figurina dell' Achille con Chirone (a), la quale è fatta con tanta maestria in questa parte, che si può dire, che pochi fra i moderni pittori lo hanno uguagliato. E' vero, che in queste pitture antiche non vi è quella varietà di tinte, che si richiede alla pittura perfetta; ma è da supporsi, che la velocità, con cui dipingevano, il genere di pittura, in cui sono fatte, e forse ancora il tempo medesimo, possono contribuire a questa mancanza: e siccome pare che in tutte le parti dell' arte gli antichi fuggissero l'affettazione, e ri-

(a) *Pitt. d'Ercol. Tom. I. Tav. 8.* FEA.

e riduceſſero l'imitazione del vero alle idee più ſemplici; così evitaſſero anche volontariamente quella varietà di tinte, che tanto facilmente degenera nello ſtile macchiato, e minuto.

Riguardo alla compoſizione di queſte pitture, è certamente aſſai diverſa da quella, che piace ai pittori odierni. Ciò non pertanto ſarebbe di certo ſtata approvata dal gran Raffaello d'Urbino, e dal Puſſino ſe le aveſſero vedute. A me pare, che ſecondo gli oggetti, che rappreſentano, ſi trovino diverſe aſſai, ben compoſte, di chiara eſpreſſione, e piene di varietà, eleganza, ſemplicità, e moderati contraſti de' membri, ſenza alcuna affettazione, con tali atteggiamenti, quali li farebbero le perſone negli ſteſſi caſi. Dell' invenzione non ſe ne può totalmente intendere la finezza; poichè di molti reſta ancor dubbio il ſoggetto.

I panneggiamenti di queſte pitture ſono ſullo ſteſſo ſtile delle ſtatue antiche: d'onde ſi può giudicare, che i loro veſtimenti foſſero di panni molto ſottili; e quelli, che non lo erano, doveano eſſere di teſſitura poco ſerrata, e molto leggeri, e fleſſibili in comparazione dei drappi noſtri.; ma non poſſo perſuadermi, che gli antichi artefici ſi ſerviſſero per modelli dei panni bagnati, come hanno ſuppoſto molti moderni (a). Riguardo poi all'eſecuzione, ed al piegare di queſte pitture, ſi può dire, che vi ſono oſſervate tutte le ragioni del ben panneggiare. Tutte le pieghe ſono perfettamente ben contraſtate nelle loro direzioni sì con li membri, come ancora fra di loro; e danno indizio chiaro di tutto ciò, che vi è ſotto, ſiano membri, o ſia il vuoto fra di eſſi; e vi ſono diverſi pezzi, che Raffaello non iſdegnarebbe di averli fatti.

Roma .... 1773.

Al ſignor cav. d'Azara (b).

27.

MI ſono trattenuto alcuni giorni in Bologna, e ho veduto con molta ſodisfazione nella chieſa di s. Domenico il bel quadro di Lodovico Caracci, che di quanti ne ho veduti di queſto pittore è il migliore. Nello ſteſſo luogo è pure la Strage degl' Innocenti di Guido, che è anche un capo d'opera; e meri-

(a) Così crede anche il Winkelmann *Storia delle arti, ec. Tom. I. lib. VI. cap. I.* §. 2. *pag. 391.* Fea.

(b) L'ho tradotta dall' originale ſpagnuolo datomi dal ſig. cavaliere. Fea.

ritano attenzione le opere di Michelangelo al ſepolcro del ſanto; vedendoſi in eſſe, che queſto grande artefice cominciò colla più attenta imitazione della natura, e con molta morbidezza; e che il ſuo ſtile sì terribile, e grandioſo è frutto del molto ſtudio dell' anatomia, e delle occaſioni, che ebbe nel fare la grand' opera della volta della Cappella Siſtina, in cui ſi vede molto chiaramente, che le prime coſe, cominciando dalla porta fino al Sagrifizio di Noè, non hanno la grandioſità, che hanno le altre avanti fino al Giudizio. Ho veduto parimente le pitture della caſa Sampieri, ed ho ammirato il ſuperbo freſco del Guercino. Mi è piaciuta molto la pittura di Annibale nella ſala Magnani, fatta col maggior valore, e guſto. In Parma poi ſono reſtato innamorato, avendo trovato coſe di molto ſuperiori alla mia gran prevenzione per il maraviglioſo Coreggio. Sono ſalito due volte a vedere da vicino le pitture della cupola, e mi ſono conſolato, oſſervando che non erano tanto rovinate, come pajono da baſſo (a). Vedendo quell' opera da vicino, ſi conoſce che è tutta grazia, e bellezza; e quegli angelotti, che ha dipinto il Coreggio, ſi accoſtano più al bello dei Greci, che neſſun' opera dei moderni. A queſto propoſito devo dirle, che per favore dell' eccellentiſſimo de Llano ho potuto vedere alcune pitture a chiaroſcuro nel monaſtero dei monaci di s. Paolo, che ſono tutte copiate, e imitate dall' antico, ed eſeguite nello ſteſſo modo, che quelle di Raffaello, e de' ſuoi migliori ſcolari: il che ſempre più mi perſuade, che il Coreggio ſtudiaſſe le opere greche, ed abbia veduto Roma (b). Il quadro dell' accademia mi fece quell' effetto, che V. S. ſi può già figurare, e che deve fare a chiunque è ſenſibile in materia di pittura (c). Del Begarelli plaſtico, amico del Coreggio, ho veduto belle coſe tanto a Parma, che a Modena. In Milano mi ſono trattenuto qualche giorno per vedere le pitture, e particolarmente il cartone originale della Scuola d'Atene di Raffaello nella biblioteca Ambroſiana; e ho veduto eziandio qualche pittura di Gaudenzio Ferrari milaneſe (d), che mi è piaciuta. Ma ſopra tutto ſono reſtato attonito all' eccellente quadro di Tiziano della Coronazione di ſpine del Salvatore, che è una di quel-

(a) Monſig. Bottari nelle note alla vita del Coreggio preſſo il Vaſari, *Tom. III. pag. 58.* dice, che ſono andate a male affatto. Così avrà inteſo dire forſe da chi non le avrà vedute ſe non da baſſo, o non avrà capito. FEA.

(b) Si veda qui avanti *pag. 163.* FEA.

(c) Rileggaſi avanti *pag. 287.* FEA.

(d) Nativo di Valduggia. FEA.

quelle opere, che caratterizzano questo grand' uomo per uno dei patriarchi della pittura. Finalmente sono arrivato a Torino, dove ho vedute alcune poche pitture nel palazzo reale, che meritano di esser vedute; in particolare i quattro Elementi dell' Albano, e certi ritratti del Vandeyck. Vi sono anche alcune statue, e bassirilievi rimarchevoli, de' quali V. S. vedrà i gessi tra poco in Roma nel mio studio.

Torino li 4. maggio 1774.

Al signor Doray de Longrais (a).

28.

HO ricevuto l'onore della gentilissima sua lettera, in data delli 30. novembre, coll' ultimo corriere di Francia, per mezzo del plico dell' emo sig. card. de Bernis. Le gentilissime espressioni, di cui ella mi onora, e le lodi, che dà a quelli miei pochi scritti, sono un puro effetto della sua bontà. Io ho finora impedito per quanto mi è stato possibile, che questo mio scritto non fosse mai tradotto nè in francese, nè in italiano (b); non certamente per invidia, ma solamente pel timore, che le traduzioni facessero assai più di danno a me, che non potrebbero fare di utile agli altri: e sol pel medesimo motivo non volli apporvi il mio nome; e credetti allora fare piuttosto un doveroso atto di modestia. Ma finalmente vedendo, che non mi è permesso di poter impedire, che si sappia, che io lo feci, e che vada publicato in altro idioma, mi metterò coll' animo in pace; considerando, che è maggior modestia l'esporsi a critiche, e danno, che non è l'evitarle. Onde solo mi resta a supplicare V. S. Illma, di voler fare le mie scuse col publico, affinchè non resti scandalizzato, se trova ne' miei scritti oscurità, pensieri strani, ed espressioni aspre. Quando io cominciai a scrivere riflessioni sopra le parti della mia professione, fu solamente per soccorrere alcuni altri giovani pittori amici, che credevano poter approfit-

(a) Questo signore, uffiziale di cavalleria, ha publicate le due lettere seguenti nella sua traduzione francese di due operette di Mengs, cioè le *Riflessioni sulla bellezza*, e la *Lettera a Ponz*, fatta nel 1781. in 8.; senza accennare il luogo della stampa. FEA.

(b) Intende delle sudette *Riflessioni sulla bellezza*, date in principio, e rivedute ora sull' originale tedesco coll' ajuto del sig. cav. de Maron, che fu quello, che le scrisse mano mano sotto la dettatura di Mengs, e ancora ne conserva i primi abbozzi. La traduzione italiana stampata più volte è infedele; cosicchè non può mai essere stata riveduta, nè approvata dall'autore. Ho veduto anche le varie traduzioni francesi, che sono meno cattive, almeno quelle due fatte sull' originale tedesco, non l'altra fatta dall' italiano, che è ugualmente scorretta, come lo è la spagnuola per la stessa ragione. FEA.

tare da' miei consigli. Allora medesimo venni in cognizione, che il mettere in carta i pensieri, era cosa utilissima per farsene idee più chiare; onde proseguii questo esercizio per cercar delle verità, che io non avea potuto trovare negli scritti degli altri. Considerando finalmente, che la mia professione dipende da due parti principali, e che queste sono la imitazione di tutte le apparenze, e la scelta delle più belle; considerai, che la prima parte era stata eseguita da varj professori; ma che la seconda appena era stata toccata dai moderni; e che senza le statue greche non ne avressimo idea nelle arti del disegno. Parvemi dunque necessario indagare questa parte dell'arte: allora lessi, domandai, e mirai tutto quello, che credevo che mi potesse dar lume in questa materia; ma non restai sodisfatto, perchè o si parlava delle cose belle, o di qualità, che sono attributi della bellezza, o si pretendeva spiegare, come si suol dire, l'oscuro coll'oscurissimo; o pure si confondeva il bello col piacevole, di modo che volli intraprendere a cercar da me, cosa fosse questa bellezza. Questa mia impresa quando cominciai a considerarla, mi parve assai superiore alla mia capacità; non avendo io cultura di studj, nè sapendo altra cosa al mondo, che la mia professione. Non ostante, trovando troppo necessario a questa medesima di operare con ragioni, stimai non dover abbandonare l'impresa: perciò considerando, che tante cose, ed anche delle maggiori, che nel mondo sono esercitate in oggi, o sapute dai dotti, furono trovate in principio dagl' ignoranti; e che l'intelletto ha il privilegio di operare a suo arbitrio: onde dovea essermi permesso che pensassi anch' io, benchè idiota, a questo quasi sublime soggetto. In vista di questa verità ella non potrà maravigliarsi, che il mio scritto sia informe, e che desideravo quasi che non fosse publicato. Ma se io ho permesso, che la prima volta si desse alle stampe, fu solamente, perchè pensavo, che dovesse servire quasi per un principio di pensieri, che da più capaci, ed istruiti fosse poi seguitato, discusso, e schiarito. Ma siccome ad ognuno l'amor proprio facilmente inganna, mi pareva che in alcuni punti più, o meno mi fossi accostato alla verità; e per questo gli lasciai vedere la luce. Al presente spero, che sotto la di lei penna uscirà al publico questa mia operetta in miglior forma, ed accomodata al gusto fino, che si richiede dai leggitori, e che è tanto proprio, e quasi connaturale alla di lei nazione; cosicchè aspetto di

di poter leggere i miei penſieri, non nel modo, che io gli avrò detti; ma in quello, che avrei voluto dirli: del che profeſſerò a V. S. Illma eterna gratitudine, e per ſempre me le proteſto.

Roma li 2. gennaro 1778.

Al medeſimo.

29.

RIcevei a ſuo giuſto tempo la gentiliſſima lettera di V. S. Illma in data dei 19. marzo, alla quale non ho riſpoſto a poſta corrente, credendo di far meglio a compire per quanto potevo li di lei deſiderj. Debbo pertanto dirle in primo luogo, che la conſaputa lettera, diretta al ſig. don Antonio Ponz, fu ſcritta originalmente da me in lingua ſpagnuola, indi tradotta in italiano a Torino da perſona capace della lingua, e non dell' arte; e queſta traduzione ſi fece aſſai all' infretta; onde non riuſcì molto corretta (a). Ho ſtimato perciò meglio farla traſcrivere dal libro ſpagnuolo, dove ſta inſerita, e mandargliela come ſta originalmente; credendo che non avrà V. S. Illma gran difficoltà di tradurla dall' originale medeſimo, che ſempre riuſcirà meglio, che in altro modo.

Riguardo alla perſona del ſig. don Antonio Ponz, o della Puenta, che è lo ſteſſo, queſti è chierico valenziano, che gode benefizj eccleſiaſtici. Egli ha fatto il corſo degli ſtudj nella patria; indi paſsò a Roma, e a Napoli, dove oltre agli ſtudj di erudizione ſi applicò anche alla pittura più che da dilettante. Eſſendo poi ritornato in Spagna, ſeguitò per diverſi anni le ſteſſe applicazioni; ed avendo avuto commiſſione dalla corte, dopo la eſpulſione de' Geſuiti, di paſſare nelle diverſe provincie, e regni di quella monarchia, per vedere ſe in quelle caſe, e chieſe dell' eſtinta Compagnia vi foſſero delle pitture, e coſe appartenenti alle belle arti, degne di prenderſi in conſiderazione, per non farle ſmarrire per l'ignoranza di alcune popolazioni, dove potevano trovarſi. Egli compì queſta commiſſione a ſodisfazione della corte.

Il ſudetto viaggio fece naſcere al ſig. don Antonio Ponz l'idea di ſcrivere un viaggio della Spagna, come infatti ha eſeguito; in cui non ſolo foſſe fatta menzione della ſituazione de' luoghi, loro popolazione, climi, e cultura; ma anche dello ſtato paſ-

(a) L'opera è inſerita quì avanti *pag. 290.* rincontrata, e corretta da me eſattamente ſull' originale ſtampato nell' opera del Ponz. Fea.

ſato, e preſente delle belle arti, degli edifizj, di chi gli aveva fatti fare, e del loro merito, riguardo alla fortezza, grandezza, e guſto. Nel ſeſto Tomo di queſt' opera gli convenne parlar di Madrid, dove meritando la prima attenzione il palazzo reale, volendoſi parlar de' quadri, che ivi ſi conſervano, mi richieſe da amico di ſcrivergli le mie oſſervazioni in forma di lettera; e queſto dette occaſione, che io la faceſſi, ed egli la inſerì nella ſua opera tale quale gliela invio ricopiata.

Queſt' opera del ſig. don Antonio Ponz avendo incontrata l'approvazione della corte, e del publico, gli fece meritare l'onore d'eſſere nominato da S. M. Cattolica per ſegretario della reale accademia di s. Ferdinando delle tre nobili arti, pittura, ſcultura, ed architettura, il qual poſto occupa al preſente con iſtima di tutti. Egli è inoltre membro di varie accademie, ed ultimamente fu aſcritto alla Società Antiquaria di Londra. Ecco in breve quel che può ſervire per ſapere quello, che è il ſoggetto, e ciò, che dette occaſione alla mia lettera.

Se V. S. Illma ha intenzione di fare una prefazione alle traduzioni, che ha intrapreſe, la ſupplico di fare le mie ſcuſe col publico, che io non abbia parlato più chiaramente; e colli giovani artefici, che io non abbia cercato di parlar con più di utilità loro, entrando in regole pratiche, e mezzi di acquiſtare quelle parti medeſime, che io raccomando, e che bene avrei potuto dare, almeno fino a quel punto, dove io medeſimo ſono arrivato nella eſecuzione dell' arte: ma ſe io aveſſi fatto ciò, mi ſarei acquiſtata la taccia di volermi porre per eſemplare agli altri, e condannare il cammino, che la maggior parte de' profeſſori, anche valent'uomini, hanno tenuto, e tengono quelli di ora: oltrechè non conviene ad alcuno erigerſi da sè per maeſtro; ma bensì parmi lecito dire le proprie opinioni in modo di propoſizioni, come ho cercato di fare ne' pochi miei ſcritti.

Se non ſono poi baſtantemente chiaro pel publico, mi ha ritenuto di eſſerlo d'avvantaggio il timore, che ſeguitando a ſpiegare le mie idee, foſſi coſtretto ad entrare più volte in diſtinzioni critiche, che coſtringerebbero lo ſteſſo publico o a condannare più di un grand' uomo de' trapaſſati, che in oggi piuttoſto ſi adora, che s'imita; o a rigettare le propoſizioni mie. V. S. Illma riconoſce bene, che il primo caſo ſarebbe imprudenza, ed il ſecondo renderebbe affatto inutili le mie fatiche, che

che ho fatte con buona intenzione. Ho preso dunque il partito di solamente gettare i primi semi, de' quali lascio alla Providenza, che faccia il frutto in ciascuno secondo che avrà più, o meno talento, e volontà di faticare per acquistar qualche grado di eccellenza nell' arte della pittura. Credo essere stato già soverchiamente lungo nello scriverle la presente: onde passando ad offerirmi ai di lei ulteriori comandi, con la maggior venerazione mi do l'onore di essere.

Roma li 28. aprile 1779.

Al signor N. N.

30.

IN esecuzione de' veneratissimi comandi di V. E., umilmente le espongo le mie idee sopra le cose delle tre belle arti, per quanto può arrivare la mia intelligenza, e quanto lo permette la brevità necessaria, che mi prescrivo per non tediarla.

Considerando in primo luogo, che le belle arti non sono propriamente necessarie per la publica felicità; ma soltanto utili alla magnificenza, e alla vita deliziosa; e che nessuna cosa, che non si trovi legata colla necessità o naturale, o abituale d'una nazione, non può fiorire in essa; credo che perciò si debba procurare di renderne sì frequente l'uso, che diventi necessità abituale d'avere sempre avanti gli occhi le produzioni di queste arti. In tal maniera si potrà sperare ancora, che esse arti diventino col tempo utili al commercio. Pensando poi alli mezzi di effettuare queste mie riflessioni, mi pare, che si dovrebbero imitare gli esempi della Francia, che si trova nello stesso caso della Spagna; poichè non si può imitare l'Italia, ove le circostanze sono state, e sono diverse per esservi la sede della religione, e per essere divisa in molte piccole republiche, e principati, che quasi si emulavano nello stesso tempo per le sudette ragioni, ed erano più avanzate delle altre nazioni nelle lettere, e nel commercio; e massimamente che furono i primi, che videro le memorie della magnificenza dei Romani, e del profondo sapere dei Greci.

Abbiamo già un bel principio nell' accademia di s. Ferdinando per metterle in buono stato; e colla ricca sua dote si potrebbero fare molte cose utili. Però converrebbe riformare gli statuti, ne' quali sono molti impedimenti al fine, che si deve cerca-

care. Il primo punto ſarebbe di trovare un nome, e claſſe, che foſſe proporzionato alla grandezza dei ſignori della maggior nobiltà, i quali onorano queſt' accademia colla loro preſenza: coſa molto glorioſa per l'accademia, e ben deſiderabile per li profeſſori; ma quanto più glorioſo non ſarebbe per li medeſimi ſignori di farſi protettori delle belle arti, che non di governare un' accademia di profeſſioni tanto difficili ad intenderſi? Per queſto motivo più volte ſtanno eſpoſti al pericolo di eſſere, o di laſciarſi ſorprendere da moti di compaſſione, o dalle altrui malizie; ajutando a calpeſtare la ſeverità della giuſtizia col danno del publico. La giuſtizia eſatta è l'unico mezzo di far eleggere la via della virtù agli uomini, e di diſtruggere le cabale, e far trionfare la verità. Quella pietà ſteſſa è di grave pregiudizio. Viziata quindi la parte più nobile dell' accademia, influiſce lo ſpirito d'ingiuſtizia anche ſopra la parte più utile; cioè ſopra quella de' profeſſori. Molti di queſti ſi applicano più a far cabale, e corteggiare i ſignori, che a meritare nell' utile publico. Altri vedendo trionfare i vizj ſi aſtengono dal ſoſtenere la verità; ed altri prudentemente reſtano ſoſpeſi fino alla deciſione, ſe l'uno, o l'altro partito, ſia della cabala, o della giuſtizia, vince, per unirſi ad eſſo; ed intanto a nulla meno ſi pone cura, che ad inſegnare. La terza claſſe, che ſono i diſcepoli, non laſciano di conoſcere le ſtrade oblique dei loro maeſtri, le malizie, gli ſtratagemmi, e le oppreſſioni, il merito non premiato, l'adulazione, e l'impoſtura: coſe più facili aſſai ad apprenderſi, che non ſono queſte profeſſioni; e perciò ſi applicano più a quelle, che a queſte. Che infelicità! Un diſcepolo appena comincia a dare ſperanza, ſubito ſi fa ribelle al ſuo maeſtro; e ſe arriva ad eſſere penſionato non cura più premio, non teme più caſtigo; perchè trova protezione nella pietà dei ſignori, e appoggio nella diſſimulazione di alcuni profeſſori. Tale, eccellentiſſimo ſignore, è la confuſione preſente dell' accademia. Spero di trovare il rimedio nella illuminata mente di V. E., al quale effetto le eſpongo l'umile mio parere.

Parmi che ſarebbe della più grande utilità, di ſegregare l'architettura dalla pittura, e ſcultura, colla terza parte della dote; formandone un' accademia a parte, che aveſſe influſſo ſopra tutte le fabriche del regno; nel modo ſteſſo, che ſono regolate le coſe dell' architettura in Francia. Queſto ſtabilimento oltre la molta

uti-

utilità dell' eſtenſione del buon guſto in quella facoltà, influirebbe ſopra le altre due arti; perchè il buon architetto ſempre cerca di ornare le ſue opere con buone ſculture, e pitture, che ſono gli ornamenti più nobili: ma il cattivo architetto fa il contrario. Reſtando poi la pittura, e la ſcultura ſole, ſi dovrebbero fare i nuovi regolamenti dell' accademia ſopra lo ſteſſo piede di quella di Parigi, cogli ſteſſi privilegi; e laſciare l'intiero governo, eccettuati li due poſti del protettore, e viceprotettore, ai profeſſori; perchè è gran vergogna, che ſi diffidi ſino della lealtà dei profeſſori ſpagnuoli; quando in tutti gli altri regni quelli, che profeſſano arti nobili, e liberali, come lo ſono queſte, vengono ſtimati come della miglior claſſe di perſone: poichè ſebbene ſia molto poſſibile, che l'uno, o l'altro rieſca indegno, come ſuccede in tutte le claſſi d'uomini; non ſarà però così di un corpo intiero: e in ogni caſo vi reſta ſempre l'autorità del protettore, e viceprotettore per rimediare a qualunque ſospetto, ſenza diffamare gli uomini dabbene, che ſono in quel corpo, o avvilirli.

Vorrei che ſi faceſſe un' altra claſſe ſotto il nome di amatori, la quale foſſe compoſta delle perſone diſtinte, che non ſono delle profeſſioni; ma che i ſignori duchi, e grandi del regno ſi degnaſſero onorare l'accademia colla loro preſenza col nome di protettori, o promotori delle belle arti: unico titolo, che poſſa convenire alla loro grandezza. Sicchè intendo dire, che ſi dovrebbe ottenere da Sua Maeſtà il permeſſo, e i privilegi, che ſono neceſſarj per iſtabilire un' accademia d'architettura: la licenza di fare nuovi ſtatuti, e il privilegio di eleggere per preſidente, e vicepreſidente dell'accademia qualunque perſona del rango maggiore ad arbitrio de' profeſſori. Saranno invitati alla prima claſſe, che ſarebbe quella de' protettori, tutti i grandi del regno, dai quali voglio ſperare, che faranno tanto onore all' accademia; e ſaranno invitati ad aſſiſtere a tutte le deliberazioni accademiche con voto conſultivo.

La ſeconda claſſe, che ſarà quella dei profeſſori, dovrà godere in tutto gli ſteſſi privilegi di quella di Parigi, cogli ſteſſi titoli, ed eſſere anche ſolo tanti di numero, colla eſtenſione ſopra le altre accademie del regno. Queſti abbiano la cura d'inſegnare alla gioventù la geometria, la proſpettiva, l'anatomia, e tutte le parti della pittura, e ſcultura, e per queſta cura ſiano premiati in proporzione: e occorrendo ſi prendano caſe in affitto in uno, o più luo-

luoghi della città a ſpeſe dell' accademia, non potendo baſtare quella, che tiene: peraltro ſempre ſi dovranno fare in quella le giunte, e funzioni publiche. Si deve provedere l'accademia dei geſſi delle ſtatue più belle antiche, e moderne, e dei migliori eſemplari delle ſtampe, eſponendo il tutto agli ſtudj publici; e così fare altre diligenze, che ometto, finchè non ſi sarà riſoluto ſui primi fondamenti del buon ordine dell' accademia. E' anche neceſſariſſimo, che ſi proibiſca ai profeſſori ignoranti di tenere diſcepoli, per poter vincere, ed eſpellere le cattive maniere.

La terza claſſe sarà quella degli amatori, i quali potranno a loro genio, e piacere aſſiſtere, ma ſenza voto. Saranno bensì pregati in caſo, che aveſſero da ſuggerire qualche coſa utile all'accademia, di dare i loro conſigli in iſcritto, che ſaranno eſaminati dai profeſſori; e trovandovi coſa utile, ne sarà fatto conto, e colla permiſſione dell' autore ſaranno paleſati, e reſa loro quella giuſtizia, che corriſponda; ed eſſendovi qualche merito particolare, ſi darà a quel ſoggetto il grado di conſigliere col voto conſultivo.

Queſto è ciò, che mi occorre di dire a V. E.; non volendo entrare in un dettaglio maggiore di ragioni, le quali ſuppongo, che V. E. potrà vedere da sè medeſima; ed in caſo, che ella deſideraſſe ſchiarimento, o riſpoſta ſu qualche dubbio, o oppoſizione, che le veniſſe fatta da ſoggetti intereſſati; la ſupplico di farmene conſapevole, e onorarmi de' ſuoi comandi, aſſicurandola, che nello zelo per l'utilità publica non la cedo a neſſuno. Sarà dunque la mia maggior conſolazione di poter ſervire in qualche coſa ſotto gli ordini di V. E., alla cui protezione mi raccomando.

Madrid . . . .

Al ſignor N. N. (a).

31.

Avendo trasportato a Madrid molti geſſi delle più inſigni ſtatue di Roma, non ſolo per mio ſtudio, ma principalmente per utilità dei giovani pittori, che aveſſero deſiderato approfittarſi dello ſtudio ſopra di quelle opere tanto eccellenti, ſulle quali ſi ſono formati gli uomini più grandi, che abbia mai avuto la pittura, e la ſcultura; e vedendomi ora neceſſitato a doverli laſcia-

(a) L'ho tradotta dallo ſpagnuolo. Fea.

ſciare per l'infelice ſtato della mia ſalute, deſidererei che ſerviſſero allo ſteſſo fine, per cui gli ho quì traſportati, che è l'utilità, come diſſi, dei ſudditi del re mio ſignore, che deſiderano applicarſi a queſte arti. Per ottenere queſto fine, ho conſiderato, che queſte coſe da ſtudio non potrebbero eſſer meglio collocate, che nell' accademia reale delle ſteſſe arti. Ma affinchè foſſero ben ricevuti dai ſignori, che governano l'accademia, come anche dai profeſſori, e dal publico, biſognerebbe che l'accademia li riceveſſe da parte di Sua Maeſtà il re noſtro ſignore: per la qual coſa mi avanzo a pregar V. E. di far preſente alla Maeſtà Sua queſto mio deſiderio, e ſupplica, acciocchè voglia degnarſi di accettare queſti geſſi, che ſono quelli ſegnati in queſta carta.

Eſſendo noto l'amore di Sua Maeſtà per le belle arti, e per tutto ciò, che contribuiſce all' avanzamento de' ſuoi ſudditi anche nei minimi rami del governo, come è l'introduzione di queſte arti; non ho tralaſciato dal primo iſtante, che ho avuto l'onore d'eſſer chiamato al ſuo reale ſervizio, di adoperarmi per queſto ſteſſo fine, come parte della mia obligazione. I miei sforzi per altro ſono riuſciti la maggior parte inutili per le molte contradizioni, e per la diffidenza, che ſi è avuta della mia perſona come foreſtiere. Ciò nonoſtante non mi ſono trattenuto, nè mi tratterrò dal fare il poſſibile con tutte le mie forze di rendermi utile anche agl'ingrati; eſſendo mio dovere di contribuire quanto poſſo alla gloria del re mio padrone: e ſe le arti ſono ſtate ſempre diſprezzate dalla nazione ſpagnuola, pare che in queſto tempo ſi poſſa ſperare una miglior fortuna per eſſe. Per gli affari tanto gravi, che ſi trattano nella corte primaria di così vaſti regni, quale è Madrid, le cure, e le mire delle perſone più diſtinte della corte fanno parere di poca importanza queſte arti; e lo ſpirito elevato, e amante della gloria non avendo una ſtrada proporzionata a' ſuoi deſiderj nel coltivare queſte arti, nelle quali in Spagna con moltiſſima fatica, e ſtudio ſi acquiſta pochiſſimo onore, quando in tante vie molto più facili ſi può in queſto regno dar paſcolo al genio della gloria, dell' ambizione, della cupidigia; ſembra che ſi potrebbe ſperare buon effetto nel promuoverle nelle altre corti, come Saragozza, Barcellona, Valenza, e Siviglia, ove per la generoſità di Sua Maeſtà ſi è dato principio a farvi delle accademie. Bensì ſarebbe neceſſario, che queſte ſi metteſſero per la buona ſtrada, e che la gioventù pigliaſſe ſubito buoni prin-

 cipj.

cipj. A questo effetto ho già incamminato le mie cose per avere forme delle statue principali, come sono il Laocoonte, l'Apollo, l'Antinoo (a), l'Apollino, e la Venere di Firenze, e di molti belli busti, e teste, che umilmente offerisco al servizio del publico; supplicando V. E. di piegare l'animo di Sua Maestà a degnarsi di far fare con queste forme un esemplare d'ogni statua, per poter servire di studio alle sudette accademie; essendo questo un affare di poca spesa, che fatta con prudenza, per cinquecento doppie si potrebbero provedere tutte quattro le accademie. Se V. E. potrà indurre Sua Maestà a degnarsi di accettare questa mia buona volontà, e le disposizioni per eseguirla, spero che se ne vedrà un esito felice; e per parte mia, se Dio mi dà salute, continuerò a mandare qualche cosa utile per lo stesso fine da Roma, e da Firenze.

Madrid .....

(a) Si veda qui avanti *pag. 355, n.* a. FEA.

RI-

RISPOSTA

DEL SIGNOR STEFANO FALCONET

alla lettera di Mengs data qui avanti num. 3. (a).

SIgnore, se tutti fossero sinceri come voi, i letterati, e gli artisti non si lacererebbero ad ogni momento. Voi avete la bontà di avvertirmi *in particolare* di quello, che voi trovate da riprendere nelle mie bagattelle; ed io vi assicuro, che stimo questa vostra maniera di operare, quanto possa mai essere stimata dagli onest'uomini. Prenderò, se voi me lo permettete, la vostra lettera da una parte, la rileggerò, e a misura, che troverò da rispondere, metterò le mie idee in carta.

Voi dite, signore, che nelle *Osservazioni sulla statua di Marc' Aurelio io mi spiego con un poco di amarezza*. Forse voi avete ragione, perchè quando le scrissi, io bevevo nell' amaro calice del dispiacere. Se voi non avete mai provato quello, che porgono talvolta certe persone, le quali dovrebbero mantenere lo spirito degli artisti in uno stato opposto all' amarezza, io me ne rallegro; e se potessi spiegarmi, voi vedreste, che mi sono contenuto anche con troppa dolcezza.

Se avessi veduto, dite voi, *la statua di Marc' Aurelio nel suo sito*, *e se avessi nello stesso tempo osservate tutte le altre*, *che sono in Italia*, *sarei meno maravigliato delle lodi date alla prima*. Queste lodi essendo state date di rado per comparazione colle altre statue equestri esistenti in Italia; paragone, che neppur io ho fatto, ma bensì ho confrontato la statua di Marc'Aurelio col naturale; ha dovuto esser per me cosa assai indifferente il sapere, che era preferita alle altre; ed io credo, signore, che quì voi scansiate un poco la questione. Quanto al cavallo, che io non ho veduto al suo posto, posso assicurarvi, che in bronzo solamente non l'ho veduto; poichè i gessi, che ne ho in Pietroburgo, sono collocati alla stessa altezza del bronzo di Campidoglio. Voi sapete che per un artista è vederlo al suo luogo, quando altronde ei conosce questo luogo, come anche l'insieme, e la mossa generale della statua.

Il cavallo di Marc' Aurelio si fa ammirare per una certa espressione di vita; *e forse che gli stessi difetti*, *che io ci trovo nella positura delle gambe*, *gli danno quel movimento*, *che non è secondo il meccanismo ordinario*; *ma in uno stato momentaneo*, *nel quale l'animale non può reggere che un istante*. Io convengo che in quest' animale v' ha una certa espressione di vita; credo anche d'averlo detto assai chiaramente; ma, signore, la figura d'un animale, qualunque sia, non avrebbe con più giusto titolo una espressione di vita, se i movimenti di tutte le sue parti fossero secondo il meccanismo della natura? Voi conoscete troppo a perfezione le bellezze della scultura greca per non ignorare, che *i due Lottatori* (b), che sono in uno stato momentaneo, non starebbero bene, come stanno, se la posizione dei loro membri non fosse secondo il meccanismo ordinario. Sapete pure, che la bella *Atalanta* è nello stesso caso. Un uomo di bronzo, che camminasse, come è impossibile che un uomo possa camminare, non sarebbe nemmeno *in uno stato momentaneo*: eppure è così, che cammina il cavallo antico.

Quello che voi mi dite, signore, del cavaliere, mi pare giusto, e se io ne ho avuto un' idea differente, ho avuto torto. Nondimeno con qualche modificazione del vostro sentimento, e più di sviluppo del poco, che ne ho detto, noi potremo facilmente avvicinarci.

Fff 2 Voi

(a) L' ho tradotta dall'originale francese stampato dall' autore nel Tomo II. delle sue opere in seguito alla lettera di Mengs, per la quale si veda quì avanti *pag.* 350. *n.* a. Fea.

(b) Il gruppo nominato alla *pag.* 391. Fea.

Voi dite di paſſaggio, che certi artiſti, che copiavano l' Apollo del Vaticano, lo mettevano perfettamente a piombo, e perdevano così una gran parte della bellezza dell' originale: ora voi ſapete meglio di me, che le gambe di queſta figura ſono ſtate rotte in più pezzi, i quali non ſono ſtati trovati tutti; che queſte gambe ſono ſtate mal rimeſſe, e attaccate collo ſtucco; e voi converrete, che nel ſuo primo ſtato l' Apollo doveva eſſere perfettamente a piombo (a). Permettetemi dunque, ſignore, di conchiudere, che gli artiſti, che perdevano una gran parte della bellezza dell' originale, nel voler correggere queſto difetto, non erano abbaſtanza capaci per ben riuſcirvi: ſe foſſe uno sbaglio, biſognerebbe accuſarne il primo autore, che certamente l' avrebbe commeſſo. Oſſervate la gamba dritta di faccia, e vedete come per cagione del reſtauro ſi diſegna male colla coſcia. Voi ſapete parimente, che il braccio ſiniſtro è anche reſtaurato dal Montorſoli, ſcultore fiorentino (b).

Poſſo proteſtarvi, che ciò che m'ha *irritato*, per ſervirmi di queſto termine, contro il fu ſignor Winkelmann, non è ſtato certamente l'elogio, che fa di voi: ma ſono ſtato ſcandalizzato, ve lo confeſſo, che egli abbia parlato degli artiſti franceſi con un tuono di diſprezzo ſtomachevole. Quando io dico artiſti franceſi, voi bene intendete, che io voglio dire quelli, le opere de' quali non farebbero torto agli artiſti delle altre nazioni, e quelli, *che hanno fatto tanto onore al ſecolo di Luigi XIV.*, come voi oſſervate beniſſimo. Perchè la Germania a' tempi noſtri ha due eccellenti pittori, voi, ſignore, e il ſignor Dietrich, il voſtro amico aveva diritto di diſprezzare i noſtri? Permettetemi che ve lo dica, queſta ſarà ſempre una macchia per la di lui memoria. Se voi non volete ammettere la Francia nel numero dei giudici; biſognerà, che noi pure ricuſiamo la Germania.

La voſtra oſſervazione, che *ſe foſſimo ſicuri di giudicar ſempre bene*, *noi faremmo ſempre delle opere perfette*, mi è parſa tutto ſubito buona: ma poi riflettendovi, ho creduto che l'amor proprio, e qualche altra cagione ancora, che ci acciecano per le noſtre opere, ci laſcino occhi di lince per li difetti degli altri; il che non c'impediſce d'ingannarci riguardo ad eſſi, come per noi: ognun lo ſa. Per me, non vado mai a letto alla ſera, che non l' abbia provato al giorno.

Voi avete ragione: queſte due parole *totalmente negletto* non ſono nell' originale tedeſco: quindi ho mutato il paſſo nel mio eſemplare; perchè ho idea di fare un' altra edizione, nella quale vi aſſicuro, che quaſi tutta l'opera ſarà diverſa. A riſchio di diſpiacere anche a certa ſorte di perſone, ſarà pure accreſciuta; perchè la vanità ferita punto non m' impone; ma io correggerò i miei errori tante volte, quante li conoſcerò.

Cangerò parimente la traduzione del paſſo di Plutarco: ma il termine di *pittore di ritratti*, che non vi pare ſia ſtato uſato dallo ſcrittore greco, eſprime peraltro aſſai bene il penſiere dell' autore. Eccovi la parola, di cui ſi ſerve: *ζωγράφοι*, *Zographi*; e gl' interpreti, che io conoſco, l'hanno coſtantemente tradotta per *les peintres*, *qui pourtrayent au vif* (c). *Les peintres*, *qui font des portraits* (d). *Pictores facie*, *et vultu* (e). *Pictores ex facie*, *et vultu* (f). Io

(a) No certo: benchè vi ſia qualche imperfezione nel reſtauro, la figura non dovrà mai ſtare a piombo; poichè non ſta ferma come un ſoldato; ma in atto di muovere un paſſo partendo da qualche luogo, e forſe dopo la uccisione del ſerpente Pitone per andarſi a purificare a Tempe, come diſſi alla *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 262.* FEA.

(b) Il pugno ſolo è ſuo fino al polſo. FEA.

(c) Amiot. (d) Dacier. (e) Xilander.

(f) L' edizione di Londra. FALCONET.

Io ho posto nella mia correzione, *les peintres, qui font des portraits.* Sarebbe egli credibile, che Plutarco avesse sospettato, che i grandi pittori di storia negligentassero nei loro quadri ciò, che non era la testa?

Permettetemi, signore, di farvi riflettere, che Winkelmann mi fa dire intorno alla Niobe una cosa, di cui non fo parola riguardo alla madre, ma soltanto parlo delle figlie. Il signor Winkelmann non poteva indovinare quel, che io avrei pensato, e quel che avrei detto della madre più di dieci anni appresso; perciò ho avuto qualche ragione di rimproverargli la sua infedeltà.

Mi dispiace che quest' onest' uomo, avendovi scritti *mille elogi* del signor Watelet in privato, lo abbia in seguito denigrato in uno scritto publico. Questa non mi pare buona conseguenza. Ma è una disgrazia dell' umanità: una mosca ci punge, noi diamo uno schiaffo a quello, che poco prima accarezzavamo.

Non cercherò sicuramente di provarvi, *che la maldicenza è onesta*; ma ognun sa, o deve sapere, che *la critica*, che è giusta, può riuscire utile; e non credo, che debba confondersi col *sarcasmo*. Se io mi sono servito di quest' ultimo, ho avuto torto; e vi assicuro, che non si troverà nella edizione, che ho ideato; fuorchè se mai non fosse per ribatterne altri, o peggio ancora. Fatemi intanto il piacere di riflettere, che se non si trattasse che di stabilire principj sulla pittura, o sulla scultura, l'artista non si divertirebbe a contradire alcuno: ma quando noi siamo oppressi da scritti strambalati sulle arti, e che persone, le quali ne sono assai addietro, ci fanno da maestri imperiosi; la pazienza ci scappa, e si dice con Giovenale: *E che non ho da far altro che stare a sentire? Non risponderò mai in tante volte, che l' arrochito Codro m'inquieta colla sua Teseide?* (a) Se però voi volete farci attenzione, voi troverete, che sovente io mi sono contentato di rispondere a un insulto con una lepidezza, e talvolta con ilarità a delle infamie. Non vi dico niente dell' uso, che fate della parola *maldicenza*. Credo solamente, che il rilevare dei difetti letterarj sia un' azione lodevole per il suo oggetto, quanto è utile se ne risulta il vantaggio, che uno si prefigge: e sicurissimamente questo non è un *dir male nel senso, che voi potreste prenderlo*.

Voi siete persuaso, che se io fossi a Roma, avrei probabilmente *la fortuna di diventare antico mano*. Permettetemi di dirvi, che le parole composte, che sono terminate in *mano*, e *mania*, sempre sono prese in cattiva parte; e che quella d'*anticomania*, per esempio, significa il delirio, il furore per tutto ciò, che è antico, buono, o cattivo che sia. Non è certamente in questo stato, che voi vorreste vedermi in Roma. Ma se un giorno avessi il vantaggio di ammirarvi le vostre produzioni, voi mi vedreste anche rendere a tutti i capi d' opera dell' antichità gli omagi, dei quali voi avete letto qualche saggio ne' miei deboli scritti.

Se uno, che non fosse artista, mi dicesse, che *nessuno di noi può parlare dell' arte*, io cercherei d'indovinare il suo sentimento, o piuttosto non me ne prenderei molto, se non si spiegasse meglio: ma quando me lo dite voi in una lettera, in cui dal principio al fine parlate dell' arte, sono più portato a seguire il vostro esempio, permettetemelo ve ne prego, che a uniformarmi al vostro consiglio. Non dipenderebbe che da voi di sapere, che presso i Greci i più grandi artisti

(a) *Semper ego auditor tantum? nunquamne reponam, Vexatus toties rauci Thesei e Codri?* Juven. *Sat. 1.* FALCONET.

artisti *hanno parlato dell' arte*, e che anche ne hanno scritto (a).

Mi chiedete qual vantaggio ricaveremo dopo che io avrò convinto tutto il mondo, che *Cicerone*, *Plinio*, *Teodoro* (*b*), *Quintiliano*, e tutti gli antichi autori non hanno saputo quel, che si dicessero delle nostre arti. Avrò l'onore di dirvelo, affinchè non abbiate l'incomodo di leggere un' assai lunga prefazione a uno de' miei volumi, e parecchi luoghi delle opere, ove ho risposto alla vostra domanda.

Primieramente io non ho la pretensione di convincere l'universo di cosa alcuna: questo vano progetto non conviene al mio deboi cervello. Ma, signore, se voi vi sentiste continuamente rombare all' orecchio, che il tale, e il tal altro intendeva meglio che voi in pittura; non è egli vero, che continuareste a fare dei belli quadri, lasciando chiacchierare; o che voi cercareste di provare, che quei tali non hanno tutte le cognizioni, che loro si attribuiscono? Che ho fatto io? Per un buon pezzo ho lasciato dire: ma finalmente stufo d'un migliajo di spropositi sopra l'arte, inquietato da un mondo d'insulti, e da qualche persecuzione mossa agli artisti, ho detto: vediamo dunque, signori miei, se i vostri grandi intendenti, i vostri gran giudici, se ne intendevano tanto quanto voi pretendete. Voi vedete, signore, che quì non si trattava d'altri, che di letterati, e di letteratura; e che io non ho mai creduto, che un libro facesse far meglio un quadro, che lo studio della natura. Io non ho scritto, che per moderare un poco la vanità persecutrice dei falsi intendenti, e per dare un poco di coraggio agli uomini modesti, a' quali certi pretesi dottori vogliono imporre troppo magistralmente; e questo è sempre qualche cosa. Ci guadagno anch' io, per esempio, delle ingiurie da facchino, che la vanità ferita mi ha mandate per mezzo d' un Giornale enciclopedico (c); qualche elogio di uomini onesti, che lodano almeno il mio coraggio; degli avvisi di più d'una sorte, che nell' illuminare il mio spirito, mi faranno fare una molto migliore edizione; l'onore della vostra lettera, che mi dà lume anche su qualcuno de' miei sbagli. E questo vi pare niente? Per me credo che sia molto.

Mi avvertite, che *io mi sono ingannato allorchè ho fatto due discorsi dell' unico, che si trova nell' opera di Winkelmann riguardo a voi*. Io sono capacissimo di essermi ingannato, non solo in questo, ma in molte altre cose: qualche volta però è stato senza mia colpa. Ciò non ostante, se volgerete uno sguardo sul fine della prefazione di Winkelmann (il qual fine non è stato tradotto, se io non m'inganno), e un altro sulla pagina 104. dell' opera, forse vedrete che io non posso esser molto riprensibile. Parlo dell' originale tedesco; perchè il traduttore francese ha posto tutto di seguito alle pagine 312. e 313. del suo primo Tomo. Se vi prendete l'incomodo di leggere la prefazione di Winkelmann, voi osserverete con qual tuono egli rilevi gli sbagli degli uomini dotti; e anche starà a voi di non esser piccato per il suo poco riguardo per li talenti degli autori, che riprende, e di accusarlo di *maldicenza*. Voi potete almeno convenire, che se io avessi meritato le sassate, non sarebbe restato dal signor Winkelmann ad avventarmi la prima. Avrei dovuto dirvi tutto questo un poco prima; ma me ne ero scordato. Ho

(a) Il signor Mengs ha fatto imprimere due sue opere sulla pittura, una in tedesco, e l' altra in spagnuolo. Ho letto quest' ultima, che ha la data del 1776., lo stesso anno della sua lettera scritta a me. FALCONET.

(b) Io non conosco questo *Teodoro*; e io non ho scritto, che Quintiliano non sappia quel che si dice quando parla delle nostre arti. FALCONET. Teodoro era un errore di penna in vece di Pausania, come leggesi nella traduzione. FEA.

(c) L' autore, o gli autori, ne hanno avuta da me una risposta forse molto conveniente. FALCONET.

Ho fatto lo stesso per l'opinione, alla quale parete propenso, come dite voi; cioè che *gli antichi pigliavano l'idea della bellezza d'una testa di cavallo dalla somiglianza colla testa di bove, come era il famoso Bucefalo d'Alessandro*. Bisogna che io rimedj anche a questa mancanza, e vi prego d'osservare, che non è troppo ben provato, che gli antichi credessero, che la testa del cavallo d'Alessandro somigliasse a quella di un bove. Plinio, commendabile in tutto ciò, che ha raccolto di fatti, e d'opinioni degli antichi, riferisce, che il nome di Bucefalo fu dato al cavallo, o perchè avesse la guardatura terribile, o perchè avesse sopra una spalla la marca d'una testa di toro: *Bucephalon eum vocaverunt, sive ab aspectu torvo, sive insigni taurini capitis armo impressi* (a).

Convengo, che Aulo Gellio dice, che la testa del Bucefalo rassomigliava a quella d'un bove: *Equus Alexandri regis et capite, et nomine Bucephalus fuit* (b). Ma bisogna osservare, che Aulo Gellio scriveva sotto il regno d'Adriano; tempo, in cui certi tratti di storia di nessuna importanza, potevano essere sfigurati. Sarebbe dunque possibile, che questo scrittore, collettore come Plinio, avesse riportato quel tratto, come correva allora; e che si fosse poco curato di ciò, che si leggeva presso lo storico naturalista, verso del quale non aveva sempre tutto il rispetto più grande. Comunque sia, Plinio mostra di dire una cosa più verisimile, e per conseguenza più credibile: io mi ci attengo, senza biasimare quelli, che pensano diversamente.

Quanto alla testa di montone, o *testa di carnero*, di cui mi parlate, essa non riguarda me, perchè mai non ne ho fatto parola. Io sono altronde sì poco portato per questa forma di montone, che io non ho creduto doverla dare alla testa del cavallo, che fo; atteso che un bel cavallo non deve somigliare nè al bove, nè al montone; fuorchè se dovessimo fare un ritratto, oppure rappresentare quella tale, o tal altra razza, che avesse del bove, o del montone.

Sul fine voi mi avvertite, che se io voglio parlare senza passione, io converrò, che ciò, che costituisce la bellezza delle opere antiche, è di molto superiore alla espressione delle rughe della carne, delle vene, dei tocchi, dello spirito: in una parola, di ciò, che sovente è l'unico sostegno delle opere moderne. Mi viene un pensiere: non avreste forse mai letto in quello, che ho scritto, se non ciò, che vi ha dispiaciuto? Avreste saltato a piedi pari su tutti i luoghi, dove io penso come voi? Perocchè qui voi ripetete con un poco di stizza, quel che io ho detto con della passione in favore delle bellezze sublimi della scultura greca. Comunque sia, una statua non essendo altra cosa, che una immagine di un uomo vivente, tutto ciò, che costituisce la vita, e il moto le è necessario. Fate una statua eccellentemente disegnata (questo è difficile senza dubbio), unitele il sentimento, lo spirito, la vita per tutti i mezzi, che portano questo carattere (dono accordato a pochi artisti), e voi avrete fatto una statua tanto più perfetta, quanto che essa riunirà queste parti, che commuovono, al bello, che c'incanta. Se ne ha la prova in qualche monumento antico, in cui tutte quelle cose riunite contribuiscono alla perfezione. Ah! se voi poteste vedere la deliziosa *Andromeda*, e il terribile *Milone* di Pietro Puget! voi non lo chiamereste *signor Puget*.

M'invitate a dare al publico qualche osservazione sugli studj, che io ho fatto del cavallo. Un tal consiglio per parte vostra è lusinghiero; e se io non mi fossi ancora determinato, potrebbe imbarazzarmi. Il signor Saly, statuario francese, ha fatto quello, che voi chiedete, e forse vi è riuscito. Probabilmen-

(a) *lib. 8. cap. 42.* FALCONET.

(b) *Noct. att. lib. 5. c. 2.* FALCONET.

mente si potrebbe anche ridurre ciò, che ha publicato, a questa piccola frase: *Io scrivo come ho fatto un cavallo: insegno dunque a fare un cavallo come quello che ho fatto*.

Per me, a cui non è ancora venuta l'idea di stabilire delle regole sopra le mie produzioni, potrei essere interpretato sinistramente, e temerei che si avesse a trovare nel mio lavoro quello della vanità; perciò io non dirò mai: *bisogna, se si vuol fare un bel cavallo, scegliere, e vedere il naturale come l'ho scelto, e veduto io*. Io non ignoro, che si può dare a tutto questo una sana interpretazione; ma il velo è trasparente, e lascia travedere l'uomo, che si erige in modello: se un' opera è bella, ne servirà senza che l'autore se ne dia premura.

Ma Aristotele ha dato la sua *Poetica*, Longino il suo *Trattato del Sublime*; altri scrittori hanno fatto lo stesso. Questo è vero: ma non cavavano le regole dalle stesse loro produzioni. Se io avessi sotto gli occhi qualche bella statua di cavallo, che non avessi fatta io, m' arrischierei anch' io a dommatizzare, e direi partitamente: *ecco come si ha da fare un bel cavallo*. Senza di questo, devo starmi cheto, e contentarmi di qualche parola, che ho potuto dire parlando del naturale.

Vi assicuro, che con molto mio dispiacere mi vedo necessitato dalla mia opera, che al presente mi lascia poca libertà, ad abbreviare il piacere di questionare con voi. Avrei probabilmente anche molte piccole cose a dirvi; ma come forse un poco contrarie a qualcuna delle vostre righe, le sopprimo di buon cuore. E chi può ripromettersi che non fossi io, che avessi torto?

Sapete voi, signore, quanto sia dolce la dimanda, che voi mi fate della mia amicizia? Oh quanto sono distanti i due punti del globo, che noi abitiamo! ... Continuate a parlarmi colla stessa sincerità; voi eccitarete sempre la mia: voi m'illuminerete; voi mi farete trovare il pascolo, che conviene agli artisti. Che importa un poco di contrarietà! Si può disputare posatamente, stimarsi, amarsi, illuminarsi, e abbracciarsi. Con questi sentimenti ho l'onore d'esservi, ec.

Pietroburgo li 23. settembre 1776. V. S.

N. B. Se tra le carte del fu signor Mengs si fosse trovato l'originale della mia lettera, e che esistesse ancora, si potrebbe vedere, che senza mutarvi niente, vi aggiungo quì qualche parola quà, e là, per dare o più di forza, o più di giustezza alla mia risposta. Dalle date, e dal tempo, che ci vuole affinchè una lettera arrivi da Madrid a Pietroburgo, si vede che io scrivevo quasi su due piedi, senza poter troppo rileggere: ma io non ho troncato cosa alcuna, perchè questo è molto meno permesso, che aggiugnere, quando si risponde.

LET-

LETTERE

DI GIOVANNI WINKELMANN A MENGS.

I.

DOpo tre giorni di permanenza a Napoli ſono ito a Portici li 26. del paſſato, e credendo di trovare una camera dagli Agoſtiniani ſcalzi fin a Paſqua, conforme mi veniva aſſicurato dal P. Vicario della Speranza, mi trovai deluſo: ed eſſendomi ſtato accordato per tre giorni ſoli l'unico appartamento, che loro avanza, che viene occupato dal primo cappellano del re quando capita la corte a Portici, mi miſi ſubito a ſcrivere a monſignor Nunzio, ſupplicandolo d'intereſſarſi per me, per trovare una ſtanza in un altro convento, e il giorno dopo mi fu accordata. Ma prima che giungeſſe la riſpoſta venni in conoſcenza col P. Antonio Piagi, il più gran galantuomo del mondo, il quale mi eſibì la ſtanza, il letto, la tavola, e tutto il comodo. Non eſitai punto ad accettarlo, e ivi ſto con quiete, e ſenza molta ſpeſa. Il buon Padre mi carica di mille, e mille ſaluti per voi, e per la ſignora voſtra conſorte.

L'altra difficoltà, che s'intoppò, fu la licenza di fare uno ſtudio continuo a Portici, reſaſi anche maggiore per la parola *continuo*. Non reſtava dal marcheſe Acciajoli, intendente di Portici, di gratificarmene; e per queſto motivo mi convenne ſpedire ſubito una lettera al marcheſe Tanucci a Bovino: frattanto me ne partii, aſpettando la riſpoſta, la quale giunſe col comando del re medeſimo di favorirmi in tutto ciò, che convenevolmente poteſſi deſiderare. Tutti pronti come la luce, pajono fare a gara di renderſi benevoli a me; e ho veduto tutto, a riſerva del Satiro, che non ſta nel muſeo, ma dal ſignor Canart romano, ſcultore del re, geloſamente cuſtodito; e gli è proibito di moſtrarlo ſenza l'ordine immediato del re. Tutti quelli, che ſi vantano d'averlo veduto, ſono bugiardi.

Il conte di Firmian, da cui vado a pranzare ogni volta, che paſſo a Napoli, è un compitiſſimo cavaliere, ed un uomo, che oltre la ſua gran dottrina, buon guſto, retto diſcernimento, e paſſione per le belle arti, può eſſer chiamato amabiliſſimo. Egli fa tale ſtima di voi, quanto non vi ſaprò dire. Il mio libro, che gli ho regalato, ha incontrato il ſuo genio, e ne fa mille encomj. Mi ha dato ſperanza di farmi avere il primo Tomo delle Pitture in regalo.

Veniamo al noſtro propoſito principale. Le pitture più intereſſanti ſono tutte publicate nel detto primo Tomo. Il reſto ſono minuzie, e non v'è da cavarne alcun lume per l'arte, ſe non qualche notizia intorno ai coſtumi, caſe, fabriche, ec. La più conſervata, e la più bella, è il Chirone coll'Achille giovane. Il compagno di queſto, Marſia con Olimpo, non gli ſarebbe inferiore, ma è quaſi affatto guaſto. Della teſta di Marſia non ſe ne vede che qualche veſtigio.

Il Teſeo è ben diſegnato, ma mal colorito; e le altre figure dello ſteſſo quadro ſono ſomigliantiſſime alla ſua inciſione. Il Telefo, come va interpretato, è della ſteſſa mano; come ſi ſcorge chiaramente il Chirone.

In primo luogo biſogna ſapere, che tanto il Chirone, che il ſuo compagno, e le altre pitture più grandi, ſono levate dal teatro, e ſono concave; eccettuato il riconoſcimento d'Oreſte, di cui mi ſono dimenticato di parlare avanti, che è piano. Queſto teatro era dell'antica città di Reſina vicina ad Ercolano. Della città d'Eraclea non ſi è ſcoperto altro, che un gran palazzo, e in queſto ſito non ſi è ſeguitato a ſcavare. Tutto quello, che ſi è trovato dentro, e in-

intorno a questo teatro mi pare, che non oltrepassi il tempo de' Cesari; e quasi tutto quello, che si è trovato dentro al palazzo, d'onde sono presi tutti i busti di marmo, e di bronzo, non è che dello stesso tempo, a mio parere. La maggior parte de' volumi ridotta in carbone, è trovata nello stesso palazzo; e se il carattere non inganna, sono scritti intorno al tempo di Cicerone; mentre se ne trova uno scritto dal suo autore medesimo, Filodemo, di cui fa menzione Cicerone: il che si può congetturare dalle cassature, e correzioni frequenti. Le mie congetture intorno all' età delle statue le proporrò in un'altra lettera.

Posto, e non concesso, per punto fisso, che la maggior parte delle scoperte de' musei reali sieno fatte alquanto prima, o dopo Augusto, io ne arguisco, che questo sito sia stato poco frequentato in tempo della republica romana, ma bensì dopo il gran lusso invalso in Roma: e siccome le città d'Eraclea, Stabbia, Resina, e Pompeja saranno state città di poca conseguenza nella vicinanza di Napoli, e di Surrento, poichè non si trova nessuna iscrizione greca, nessun altro monumento publico, che possa riputarsi fatto a spese publiche; esse dovevano pertanto il loro accrescimento ai Romani, che vennero a fabricarvi, e a divertirvisi. Tutte le iscrizioni sono latine. La famiglia de' Balbi avrà avuta una gran parte all' esaltamento d' Eraclea; come ne fanno testimonianza le due belle statue equestri. Il teatro sarà stato probabilmente fabricato in questo tempo; e come tutte le iscrizioni principiano da Augusto, si potrebbe inferire, che il teatro non sia stato fatto che sotto, o dopo quell' imperatore (a). La mediocrità delle pitture grandi riguardo al disegno, eccettuato il Chirone, e il suo compagno se fosse intiero, mi fa nascere il sospetto, che non possano essere molto anteriori a Nerone; stante che Plinio dice: *Nunc nulla nobilis pictura est*.

Il giovane Achille è disegnato, secondo il mio corto intendimento, con una maestria insuperabile, e colorito con una franchezza, e fiducia propria a gran maestri, e colla pastosità, e morbidezza del Coreggio. Lo stesso dico del Chirone. Ma quello, che non si può capire, è che le figure, le quali fanno l'ombra in giù, cioè i piedi, non fanno ombra sul campo della pittura; quando anche le testicciuole di bue, e le rose nel fregio poco staccate non lasciano di farvi la loro. Per qual motivo il pittore si è dispensato dal rappresentare l'effetto della natura? Per non confondere il contorno delle figure? quando le ombre gli servivano per rilevarle. La stessa mancanza osservo in tutte le pitture. Altri corpi sono accompagnati colla loro ombra; e si vede fra gli altri un volume inchinato al muro coll' ombra perpendicolare, e orizzontale. Del resto le pitture non sono fatte a fresco: il che è da presumersi dalle scrostature del colorito, che essendo staccato, e cascato lascia il campo bianco; e l'Achille anche ha molto patito nel ventre (b).

La pittura, o per meglio dire il disegno in rosso fatto da Alessandro ateniese, come anche le altre tre dipinte, o disegnate sul marmo, è alta due palmi, e stanno nell' appartamento della regina. Il nome dell' artefice, e i nomi delle figure sono scritti con diligenza; e il carattere non dà indizio d' una grande antichi-

(a) Pare, che non se ne possa più dubitare, credendosi dal marchese Venuti nelle sue Osservazioni sulle scoperte d'Ercolano *pag. 65.*, e dall' Ignarra *de Palaestra Neap. pag. 99.*, da Seigneux de Correvon, e da altri, che Numisio architetto di esso, sia quello nominato da Vitruvio per suo compagno, che volgarmente si legge Numidico, Minidio, e altrimenti. FEA.

(b) La questione, che fa Winkelmann intorno all' ombra, si scioglie subito, se si riflette, che quelle parti, che non l'hanno, come sono i piedi, non la possono avere, perchè le figure si rappresentano in aria, e alcune come ballando, senza campo nel quadro. Le altre parti, che fanno ombra sul corpo, come le braccia, hanno la loro ombra, notabile anche nelle tavole in rame. FEA.

tichità. Tutti quattro pajono dello ſteſſo artefice; e l'Ercole in atto d'aſſalire il Centauro Neſſo, mi piace più degli altri. I due altri marmi hanno il lor diſegno quaſi affatto ſvanito, e guaſto per eſſere ſtati lavati da gente ignorante.

Ci vorrebbe un volume per conſultarvi ſopra tutto, e mandarvi tutte le notizie, che avrei a caro di potervi comunicare. Un poco per volta (a).

Portici li 11. marzo 1758.

2.

ECcoci al fine de' noſtri deſiderj per la fauſtiſſima nuova del voſtro arrivo alla corte di Madrid, il quale ci ha fatto penare un pezzo. Ora il compimento della voſtra ſorte ſta ſopra la ſalute voſtra, che vi deſidero dal cielo. La perdita, che ho fatto in voi, non è riſarcibile, qualunque ſorte poſſa mai incontrare; e non poſſo penſarvi ſenza lagrime, che mi ſtillano dal vivo cuore; ma eſſa mi verrà alleggerita nel ſentire il felice ſucceſſo della voſtra preſente ſituazione. Non cedo a neſſuno nell'amarvi tra tutti quelli, che vi profeſſano obligazioni, che grandiſſime vi tengo, e ne conſerverò la memoria per tutta la vita mia: e ardiſco dire, che non concepiſco maggior grado d'affetto di quello, che vi ho portato, e vi porterò per ſempre; quantunque io non lo abbia paleſato con quelle dimoſtrazioni, che mi detta il cuore. Io meritavo alle volte i voſtri rimproveri in piccole mancanze; ma quando ſi trattaſſe di realità, vi farei vedere al ora, di che coſa io ſia capace per un amico, che Dio mi fece trovare per farmi godere la dolcezza della vita.

Il ſig. cardinale (b) vi ſaluta caramente, e vi augura da Dio ogni bene. Il voſtro Parnaſſo principia a oſcurare tutta la fabrica, e tutto l'oro impiaſtratovi; e quell' oltre ogni ſegno dimoſtrato applauſo farà naſcere geloſia al padrone. Noi non ſiamo venuti, che per vedere il Parnaſſo di Mengs, ho ſentito dire più volte al cardinale. Ma biſogna anche rendergli giuſtizia: non laſcia d'amplificare quella più che umana opera con quegli elogi, che dimoſtrano quanto conto ne fa, e quanto ſe ne pavoneggia. Iddio vi feliciti.

Roma li 10. novembre 1761.

3.

SEmpre più mi rallegro delle fauſtiſſime apparenze, che piglia la voſtra ſituazione in coteſta corte; e vi auguro dal cielo ogni bene con quello ſviſcerato affetto, che vi porto per più motivi, fra i quali mi reſterà ſempre la riconoſcenza preſente, e non ſi cancellerà mai dall'animo mio. La memoria, che conſervate di me, e i contraſegni datimene nell' ultima voſtra al ſig. Caſanuova, vengono più pregiati da me, che tutti i favori de' grandi. Quanto vi ſono obligato di quelle notizie antiquarie! Procurerò di contracambiarvi a ſuo tempo (c).

Particolare è la ſtatua di bronzo in Aranjuez: ma più particolare la rende l'eſſerſi trovata anticamente a Saliſburgo in Germania, dove fu ſcoperta in tempo di Carlo V. imperatore dal cardinale arciveſcovo di Saliſburgo Melchiorre Wolmaro, prelato dotto, e di buon guſto. Il ſito, dove fu trovata, ſi chiama s. Vito. Queſta figura è portata dal Grutero nelle Iſcrizioni mal diſegnata, ma eſatta in quanto all' iſcrizione ſulla coſcia. Non vi è altra differenza ſe non l'I

(a) Per tutte queſte notizie ſi vedano le altre lettere di Winkelmann, che ho inſerite nel Tomo III. della *Storia delle arti del diſegno*, e la lettera di Mengs qui avanti num. 26. Fea.

(b) Aleſſandro Albani. Fea

(c) Ho fatto varie ricerche per trovare quelle lettere di Mengs a Winkelmann, che doveano eſſere intereſſanti; ma non ho potuto trovarle; e neppur ſono fra certi manoſcritti di Winkelmann nella libreria Albani, che ho veduti col ch. ſig. ab. Morcelli cuſtode della medeſima. Fea.

l'I nel nome di BARBIVS, copiato da voi ſenza I BARBVS. Io già l'avevo citata nell'operetta mia (a), ſtimandola rimaſta a Salisburgo, e in queſta perſuaſione venni confermato dal cardinale Aleſſandro, il quale di paſſaggio a Vienna per quella città vi ha trovato una ſtatua di bronzo tale quale quella, che mi deſcrivete di Aranjuez. Conviene ora indagare, ſe quella di Salisburgo abbia ſegnata la ſteſſa iſcrizione; e ſu queſto punto poſſo venire in chiaro per mezzo del conte di Firmian.

Le notizie di s. Idelfonſo non mi ſono ſtate meno care; e godo, che il gruppo di Caſtore e Polluce intagliato colle Muſe, reſtaurate da Ercole Ferrata coll'Apollo di ſua mano, nella raccolta delle ſtatue del de'Roſſi, corriſponda all'idea, che ne dà la ſtampa. Il cardinale ne ha piena notizia, e non ſa abbaſtanza lodare il buſto d'Antinoo tutto antico, e di perfettiſſima conſervazione, uguale, e forſe ſuperiore ancora, dice egli, in bellezza a quello di rilievo nella ſua villa. Una teſta d'Aleſſandro ſopra un buſto moderno, gli è parſa oltre ogni modo bella. Egli eſalta il lavoro d'un torſo imperiale colla corazza d'alabaſtro orientale, e un vaſo cilindrico con un Baccanale. Tutta queſta raccolta coſtò al re di Spagna 51000. ſcudi (b). Le ſtatue egizie, di cui fate cenno, non erano in queſta raccolta: biſogna che ſieno acquiſti più antichi. A comodo voſtro deſidererei eſſerne un poco più informato. Io aſpetto ancora altre nuove antiquarie dell'Eſcuriale, dove la famoſa Apoteoſi dell'imperator Claudio fu trovata attaccata per peſo all'orologio del campanile. Il generale degl'Ingleſi andatone in traccia, la portò via (c); e ſi dice, che in quel tempo della guerra di ſucceſſione in queſto ſecolo gl'Ingleſi mandarono via ſette navi con antichità ſcavate nelle provincie meridionali della Spagna. Ivi ſi trova un Raffaello molto decantato; ma non ſo adeſſo dire il ſoggetto.

Roma li 18. novembre 1761.

4.

IO ho letto, e riletto, e leggo di nuovo, e non finirò di leggere la voſtra affezionatiſſima lettera, ſcritta colla penna, che ſi può dire tinta nel dolce liquore dell'amicizia. Povero me di talento, e di ſpirito, che non poſſo riſpondere colla pienezza d'affetto, di cui mi ricolmate! Giorno, e notte reſta la mente mia occupata, e piena della voſtra idea; e non m'alzo da letto, che con queſto ſempre mai più dolce penſiero. Non ſo coſa ſarà di me: non ſo ſe potrò ſopportare la mia perdita irreparabile. Non mi può ſollevare un raggio di lontana ſperanza di rivedervi, il quale ſpariſce, e mi laſcia nella ſolitudine. Ma ſull'ara, che vi reſta dedicata, non s'accenderà mai più altra fiamma. Il buon aſcendente, che vi guida, e la ſorte propizia, quantunque non mai uguale al voſtro merito, deve eſſere una parte della mia conſolazione.

Dopo queſt'eſordio vengo alle notizie, di cui ſeguitate ad iſtruirmi. Non mi crediate tanto pedante, che non ne ſappia far quel conto, che meritano os-

(a) Vuol dire la *Storia delle arti del diſegno, Tom. II. lib. VIII. cap. IV. §. 1. pag. 141.*, ove poi ha aggiunta queſta notizia, ma in altra maniera. FEA.

(b) Si veda qui avanti *pag. 268.* FEA.

(c) Winkelmann ripete queſta ſtoriella nella *Storia delle arti del dis. Tom. II. lib. XI. cap. II. §. 23. pag. 240.*, ove ho notato, che non è mai ſtata all'Eſcuriale, ma a Madrid nel palazzo del Ritiro, ove è anche al preſente la teſta ſopra un tavolino, e la baſe in una camera ſotterranea. Fu trovata nel ſecolo paſſato alle Frattocchie, e allora fu publicata dal Severoli nel ſuo trattato dell'Apoteoſi, e dal Fabretti *De col. Traj. pag. 384.*, e poi dal Montfaucon *Antiq. expl. Tom. V. pl. 129.* Ponz nel ſuo *Viaxe, Tom. VI. pag. 80. num. 85.* deſcrive la baſe, ſenza la teſta, che *pag. 260.* moſtra di non ſapere dove ſia, benchè la ſoſpetti in quel ſotterraneo. FEA.

osservazioni tanto singolari. La lava scoperta può in qualche parte risarcire l'onore di Possidonio, storico antico, dalla taccia appostagli di favoloso da Strabone (a), il quale da lui ha cavato la notizia dell' incendio delle selve de'monti della Spagna, d'onde calarono giù torrenti di metalli liquefatti. Questo racconto sembra a Strabone avere il colore d'una favola; ma inteso sanamente viene approvato dalla lava prodotta da eruzioni di fuoco, e da vulcani sprofondati, che possono inferirsi di lì.

Ne' sepolcri vostri vi siete apposto al vero. Questi sono monumenti degli antichi Celti non osservati, per quanto io sappia, in Spagna; ma ve ne sono degli stupendi composti di gran pietroni nel modo da voi accennato, nel Brandeburghese, e per tutta la Germania bassa. Nella Westfalia si possono accovacciare cento pecore sotto una pietra alzata sopra altre. Alcuni vogliono, che il famoso *Stone-heng*, o Pietra pensile, in Inghilterra, sia uno di questi sepolcri.

La Spagna resta a noi altri un paese incognito rispetto alla storia naturale del paese. L'unico libro, in cui mi pare d'aver trovato parecchie osservazioni di questo genere, è intitolato: *Delices de Spagne. Leyde, vol. 3. in* 12.; ma non si trova a Roma. Vi sono bei rami degli avanzi degli edifizj de' re arabi nelle provincie meridionali, a Granata, Murcia, ec.; e queste stampe sono state malamente copiate nella storia del Salmon, tradotta dall' inglese.

Mi farete un singolar favore di fregiare le lettere vostre con simili osservazioni; e prima di scordarmene, vi supplico di non celarmi quello, che si può sapere d'alcune pitture antiche del cavalier Diel passate per le mani vostre, e vendute. Ne ho proprio bisogno nella mia Storia dell' arte. Vi giuro anticipatamente, che questo resterà sotterra finchè il libro possa uscire dalla stampa (b).

Le mie osservazioni sull' architettura antica stampate con splendore, e dedicate al principe nostro, le aspetto da Augusta (c); e il trattato vostro dagli Svizzeri. Io sono ansioso di vedere l'uno, e l'altro.

Il manoscritto, di cui vi parlai, è un poema greco di Oppiano, autore del tempo di Comodo. Si pretende, che nella libreria dell' Escuriale esista ancora quello della caccia degli uccelli, in greco ΙΞΕΥΤΙΚΑ. Non posso allegare autori di questa notizia; ma se poteste arrivare a sincerarmene, vi sarei molto obligato; e trovandovisi, se poteste ottenere la licenza di farne fare una copia, vi farete un merito presso tutti quelli, che pregiano questi studj. Le spese della copia ve le farei subito rimborsare da un libraro.

Della statua di bronzo a Salisburgo non ho ancora la precisa notizia presa sul luogo medesimo; ma il segretario del conte di Firmian m'assicura, che vi è, e colla iscrizione alla coscia.

Di scoperte di antichità ne andiamo molto digiuni per colpa delle acque continue, dalle quali vengono impediti i lavori nelle cave. Il sig. cardinale medesimo non ha fatto acquisti dopo la vostra partenza se non d'una pittura antica regalatagli dal nipote di Passionei, cavata anni sono alle falde del Palatino, in quella vigna stessa, che possiede adesso il direttore dell' accademia di Francia. Essa fu trovata con sette altre pitture, che stanno nella galleria del Collegio Romano, e rappresenta un sagrificio a Marte, la di cui figura armata sta su un piedistallo; dall'una, e dall' altra parte sta una donna in piedi con una patera, e con un simpolo. Il sagrificio a Marte non si confà troppo colla fun-

(a) *lib. 3. pag. 147. B. edit. Casaub. 1620.* WINKELMANN.

(b) Si veda quì avanti *pag. XXXII. seg.* FEA.

(c) Le ho publicate tradotte in italiano, e corrette in moltissime cose, nel Tomo III. della *Storia delle arti del disegno*. FEA.

funzione di donne, se veramente è sagrificio; ma non saprei indicarvela con altro battesimo. La lunghezza è di quattro palmi, e mezzo; ed era un pezzo di volta, come si vede dalla sua cavità.

Roma li 16. decembre 1761.

5.

MI sorprendete con un eccesso d'amore, e mi mettete in un trasporto di tenerezza, che non so spiegarvi nè in scritto, nè in parole. Io non perdo mai di vista la dolce speranza, che andate risvegliando in me; ma per essere troppo remota dagli occhi miei, mi svanisce spesse volte. Io non dispero di vedervi tornare, ma con capelli canuti, e più carico d'anni: sarei però per consolarmi, se godeste con me la quiete d'animo. Le vostre lettere sono come i giorni di estate: le più lunghe sono le più belle; e mi riservo di rispondervi in altro ordinario più di quello, che mi permette una piccola indisposizione sopragiunta al cardinale delle solite sue. Esso manda mille saluti pieni di affetto, e di amore tanto a voi, che alla signora consorte vostra; replicandovi i suoi oblighi per l'eterna opera, che gli avete lasciata, la quale va sempre crescendo, e con essa l'amor suo verso di voi.

Delle pitture manterrò un eterno silenzio: mi sarei prevaluto di qualche notizia nella mia Storia dell'arte. La pittura, già di Passionei ora del nostro cardinale, è tale, quale l'avete detta voi. Io ne parlai quando ne fu fatta l'offerta al cardinale, non avendola veduta prima che di passaggio. Baldani trova la vostra congettura felice, e sublime; non è però trovata nel palazzo di Nerone; ma a piè del Palatino verso i Cerchi, e in quella vigna medesima, che è adesso di Natoire. Nella stessa grotta furono staccate sette altre pitture de' Gesuiti, fra le quali è la migliore un Fauno vecchio, Satiro, che beve da un corno, e con un piccolo paesino, ma bello. La guerra mi fa temer per voi.

Roma li 21. aprile 1762.

6.

FInalmente è giunta l'operetta vostra (a) stampata pulitamente, e corretta. Essa è il mio più gustoso trattenimento a Castello, dove sto per quindici giorni col cardinale, e colla signora donna Teresa. Mi giunse quì: la divoro, e tutto mi sembra nuovo. Io scommetto, che non sia mai uscito alla luce un componimento di così piccola mole più carico di profondi sentimenti, di più solidi ragionamenti, e di più reale profitto, e insegnamento, di questa vostra operetta, la quale paragonata non solo con quelle dell' arte; ma ardisco dire con ogni sorte d'altri libri, è come una libra di piombo a un sacco di lana. Il sig. conte di Firmian, per mezzo di cui ho avuto questa unica copia, prorompe in eccessi d'ammirazione, senza saperne l'autore. L'intelligenza del bello, dice egli, si stende in quest' opera fin dove è lecito di arrivare colle facoltà umane, e vi è sviluppata una verità, della quale abbiamo avuto il sentimento senza poterla spiegare. Il preciso, e nerbuto avvertimento premesso dall' editore non vi dispiacerà (b). Il nome mio spicca nel frontespizio, e partecipa della gloria, che vi siete acquistata con sì giusto titolo. Ho suggerito al sig. Fuessli, che procuri di mandarvene una copia per mezzo di Wille, a cui non dovrebbero mancare delle opportunità a facilitarne la spedizione senza spesa. Essendo assicurato dell' applauso del publico, vi prego per l'amore, che portate a questo vostro primogenito intellettuale messo al mondo, di non abban-

(a) Le *Riflessioni sulla bellezza*, date quì in principio. FEA.
(b) Questo non si è dato nelle varie edizioni, fuorchè da Jansen, e neppur quì. FEA.

bandonarlo, e dargli l'ultima stagionatura, se stimate di farvi qualche giunta, o accrescimento, per farlo comparire di nuovo in veste più splendida.

Quando stavo per finire la lettera venne una staffetta da Vienna a chiedere l'indulto Pontificio per una contribuzione imposta al clero austriaco nel Milanese; e nello stesso tempo ebbe il sig. cardinale la nuova d'una gran tazza scoperta alla macchia, e nascostamente alla strada per andare a Albano, verso le Frattocchie, sul fondo del Contestabile. Si partì immantinente dopo la staffetta; ed io corsi subito alla villa del cardinale per vedere la scoperta. Questa tazza è un labro, *labrum*, di dieci palmi, e mezzo di diametro; di cui però non si sono trovati per ora che tre terzi: l'altezza passa tre palmi. Questa gran macchina è tutta lavorata in ogni sua parte, e scolpita egregiamente. Il labbro medesimo della tazza è bacellato con bacelli tramezzati di punte di frezze. Tutto il giro sotto il labbro contiene le fatiche d'Ercole in figure di un palmo, di bel disegno, e scultura a bassorilievo. Ogni prodezza d'Ercole è accompagnata da una figura donnesca, le quali serviranno parte per illustrare la favola, e passi degli autori antichi; parte per iscoprire tratti di mitologia finora incogniti. Sotto le figure gira un elegantissimo intreccio di quattro dita di larghezza; e il corpo del vaso fino al centro di sotto è ornato di bacelli lunghi, e tramezzati come quelli del labbro. Il centro è bucato, e il foro spacca tre parti di un palmo. La cosa più notabile sono due ferri rappresentati nel marmo sopra il fondo di sotto la tazza, di tre palmi di lunghezza col manico, il quale è rimasto a uno di questi ferri, ed è grosso un mezzo palmo. Questi ferri figurati di marmo rassomigliano a un vomere d'aratro; e col manico pare, che rappresentino un gran dardo, o venabulo. Il terzo manca. Questi pretesi dardi sostengono, per così dire, la tazza; di modo che il ferro resta sotto, e il manico scappava fuori con una rozza grandiosità. La grossezza della tazza sarà appena di due once: il marmo è maravigliosamente bello. Non mancherò di darvene ulteriori notizie (a).

Castel Gandolfo li 23. giugno 1762.

7.

DEsiderandovi ogni bene dal cielo vengo a parte di tutte le nuove vostre, e godo sommamente, che non cangino mai faccia, ed aspetto. Io respiro la quiete, e la tranquillità; e questa calma nel mare della vita nostra deve prevalere a tutto il fumo, di cui altri si pascono in continue brame smoderate.

Principiando dall' opera vostra, colla quale siete entrato nella carriera, e nel grado degli autori, non posso più ripararmi da quelli, che la vogliono tradotta in italiano. Voi scagliate dei fulmini contro quelli, che si arrischieranno a porvi le mani, senza essere guidati da voi medesimo. Questa proibizione poteva aver luogo fino a che si poteva giungervi, e non era discordante; ma adesso vuole la necessità, che pensiate ad abolire questa legge, che con troppo rigore dettaste: e l'alto tuono, con cui parlate, non potrà alla fine trattenere la gente dall' operare contro la vostra intenzione. Il P. Mingarelli bolognese, di quelli di san Pietro in Vincoli, passando col suo Generale per Roma volle in ogni maniera, che io ci prestassi orecchio; e uno di loro, che ha studiato arrabbiatamente il tedesco, era pronto ad affaticarvisi. Io glielo promisi senza ricordarmi della proibizione vostra: poi bisognava ritrattarmi; e ades-

(a) Winkelmann ha poi publicata questa tazza nei *Monumenti antichi inediti, n. 64. seg.* Fea.

adesso che gli ho mandato l'unica copia mia, si proibisce da sè stesso il tradurre. Il conte di Firmian parla da estatico del vostro libro in un' altra sua lettera; e gli scrissi, che forse forse sareste per lasciarvi indurre a mettervi un' altra volta la mente, e la mano; e mi pigliò subito in parola, come se io fossi dispotico nell' amicizia vostra. Ma da vero: scrivetemi del modo, in cui ho da contenermi intorno alla traduzione. Anche a me basterebbe l'animo con l'ajuto di quelli, che sanno più di me; e non temerei, che ne nascesse una sconciatura.

La Storia dell' arte si metterà sotto al torchio dopo la fiera di s. Michele di Lipsia. L'altra italiana è sbozzata, e non ne manca altro, che il ripulimento, e qualche giunta quà, e là. Ma i rami sono quelli, che anderanno difficultando il negozio. Casanuova vuole che vengano intagliati in Augusta. Mi ci arrendei dopo qualche contrasto: vi spedimmo tre disegni; ed oramai sono scorse sei settimane senza aver risposta. Intanto per non stare oziofo, ho steso qualche cosa intorno alle scoperte d'Ercolano in forma di lettera indirizzata al sig. cav. conte di Brühl. L'operetta crescerà fino a *16.* fogli; e oggi spedisco il primo, e vado copiando di mano in mano, che finisco lo sbozzo d'un foglio. Vi metto tre rametti per fregio.

Mi è venuto più volte in mente di chiedervi una carità per la mia Storia dell' arte. Sarebbe ancora a tempo. Un disegno di tre figure per frontespizio col nome vostro le darebbe un fregio immortale. Vi sarebbe Zilian, e Preissler a Copenhaghen per intagliarlo; e a Watther non rincrescerebbe la spesa. Ma oltre che non so se le vostre fatiche vi permettano ozio da pensare ad altre cose, non so il modo di farlo venire senza grande spesa. Per spedirlo sicuramente vi vorrebbe un cannelletto di latta di ferro, o d'ottone. Carissimo amico, io accetto le vostre scuse colla medesima persuasione anticipata del vostro buon cuore, colla quale mi sono fatto ardito di chiederlo. Resti proposto in modo di parere; e una parola, un cenno vostro mi basta per farvi capire.

Della gran tazza di marmo colle fatiche d'Ercole, si è trovato tutto il fondo, e un altro pezzo del giro del corpo; ma ci mancano ancora sette, o otto palmi per compire il giro. Quello, che pigliammo non so per che cosa, su cui posasse la tazza, sono i manichi; e quello, che guardato di primo lancio ci pareva un ferro di vomere, è l'attaccaglia del manico, il quale ne ha due da ambe le parti.

Non ho voluto essere il primo a darvi la nuova sinistra della vendita dei disegni del cardinale. Adam d'Edimburgo, il fratello minore di quello, che avete conosciuto voi, il quale gli ha pagati 14000. scudi, fa comparire il re d'Inghilterra, forse per poterli far uscire senza impegno. Ora saranno arrivati felicemente a Livorno. Prescindendo dal decoro, il cardinale ha fatto un negozione. Vi sono comprese tutte le stampe, le quali sono robba esecranda. Io feci il diavolo in casa: ma finalmente di che momento sarei stato io contro la necessità?

Roma li 28. luglio 1762.

S.

L'Ultima nuova del gradimento di S. M. Cattolica dimostrato all' opera vostra; gli elogi degli accademici dati al vostro sublime merito, e la sopraintendenza di tutte le pitture ordinate, e da ordinarsi in avvenire alla corte, m'ha riempiuto di quella interna allegrezza, che non si sa contenere; e l'ho partecipata a tutti quelli, che vi vogliono bene, e tutti si vanno ralle-

gran-

grando con voi; augurandovi meco gli anni nestorei per la gloria della pittura rinata, e risorta in voi, e condotta al maggior colmo del suo splendore. Voi siete la delizia de' miei trattenimenti mentali: l'ultimo pensiero, che mi lascia nel pigliar sonno, e il primo allo svegliarmi, vanno diretti a voi, in cui Dio m'ha fatto trovare quell' amico, che smaniosamente andavo cercando senza poterlo trovare; e da cui sconsolatamente resto separato, e slontanato per l'infelicità de' tempi, e per la ruina della desideratissima patria nostra.

Sinora, e in mezzo a' disgusti, che vi nacquero, non ebbi cuore d'appoggiare con le mie preghiere la supplica del mio garbato Svizzero, alla quale non vi siete degnato di rispondere; ed eccola replicata per mezzo mio. La misura del quadro è il gabinetto, ed in conseguenza, al parer mio, la metà del naturale. La scelta del soggetto non sagro, riposa sopra di voi: il pagamento sarà in conformità de' prezzi soliti vostri. Tutta la sua patria vi concorre co' desiderj, e co' voti; ed io vi prego per le sante leggi della nostra amicizia, di non dargli la negativa. Non v'incresca di replicargli per mezzo mio due righe per sua consolazione.

L'operetta mia italiana, che vi sta tanto a cuore, ha riposato un poco per diverse ragioni; ma spero di condurla in questa estate al suo desiderato fine: e quando l'avrò riveduta di nuovo, l'andrò esponendo alla critica di chi può darne giudizio. La notizia delle scoperte Ercolanesi di dodici fogli in quarto diretta al signor conte di Brühl, e fregiata con tre rametti, è stata applaudita per tutto; e il libraro ne avrà a quest' ora finito lo spaccio. Mosso da ciò, sto per tornare a Napoli in questa quaresima coll' intenzione di fare più diligente ricerca per cangiarne la forma epistolare in quella di trattato. Tempo fa sbozzai un Saggio d'allegoria per li pittori; ma vi andrò con piè di piombo: e se il disegno, e la tessitura non sarà gradita da voi, rimarrà un embrione. In un' altra ve ne darò que' lumi sufficienti a potermi suggerire il vostro parere, e consiglio. La stampa della Storia dell' arte è stata di nuovo impedita dalle violenze inesplicabili, e inudite, che il barbaro nemico usa a quelli di Lipsia. Si dice però di certo, che la pace sia conchiusa ivi tra la corte di Vienna, e quella di Berlino. Mi è venuta poi l'idea di trattare di certe materie, principalmente di quelle, che risguardano l'arte, in diverse lettere, e farne un volumetto intitolato: *Lettere romane*, ma in tedesco (a). Io tengo pronte diverse copie del vostro libro; ma non trovo via da spedirle.

In quanto a me, sto bene, e contentissimo; e all' approssimarsi la pace non mi sento veruno stimolo di cambiar paese.

Roma li 19. gennaro 1763.

9.

Non vi scrissi nell' ordinario passato per aspettare un distinto ragguaglio d'una scoperta fatta nell' antica Pompeja, la quale vi farà venire l'acqualina in bocca. Questo è un musaico trovato li 28. aprile; ma il primo, e l'unico nel suo genere, che finora sia comparso alla luce. Rappresenta esso quattro figure con la maschera al volto, che suonano diversi strumenti. La prima figura a destra del quadro, è d'uomo con volto caricato, e in atto di suonare un gran cembalo, o tamburino: l'altra, che segue parimente d'uomo, suona i crotali; la terza è donna in profilo, veduta di spalle, che suona due tibie; e la quarta è un fanciullo, che suona la piva. I panneggiamenti, dice Camillo Paderni, so-

(a) Intorno a queste, e ad altre opere di Winkelmann, si vedano le prefazioni alla *Storia delle arti del disegno*, della nostra edizione. FEA.

sono ben piegati, e tutto ottimamente disegnato, ed espresso di vaghissimi colori cangianti. Il lavoro è d'una sottigliezza, che sfugge l'occhio; principiando nel fondo con quadrelli di grandezza d'una penna troncata nella sua sommità, e sminuendosi nelle figure in pezzetti quasi invisibili. I capelli, e i ramoscelli d'erbe, che ornano di sopra le maschere, e le pennazze degli occhi, non possono ben distinguersi coll'occhio nudo. Ma quel che accresce il gran pregio di questo monumento, è il nome dell'artefice in caratteri neri nella sommità del quadro nella parte sinistra, e in campo bianco. Chiamasi Dioscoride oriundo di Samo: ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. Si pretende, che una pittura trovata nel 1759. nell'antica Stabbia sia una copia di questo musaico. La sua altezza è di due palmi romani.

Di tutto quello, che si anderà scoprendo, ne sarete puntualmente avvisato.

Roma li 8. giugno 1763.

10.

SE vogliamo fare i calcoli giusti, sarete nel commercio nostro in colpa voi, non io. Mai una riga di risposta! e l'aspettarla ha in parte cagionato il mio ritardo a scrivervi. Era per altro non dico tratto d'amicizia, ma di civiltà, di rallegrarvi meco del mio stabilimento a Roma, come hanno fatto molti altri meno interessati nella sorte mia. Vi passo però anche questo.

Se fosse vero quel che dicono da noi le femine, che le orecchie ci trombano quando in assenza si parla di noi, le vostre sarebbero state in un continuo tamburo durante la nostra villeggiatura, nella quale le persone di distinzione non vi nominarono senza darvi il predicato di grande, il gran Mengs; e Sua Santità medesima nel considerare il vostro Parnasso vi dava del gran pittore. Io esercitai allora una funzione del posto mio nello spiegare al Papa que' monumenti, che il sig. cardinale gli accennò come particolari.

L'opera mia va avanti, e riuscirà più voluminosa di quel, che si credea; essendo cresciuti i monumenti inediti portati in essa, e disegnati, o da disegnarsi, fin a ducento; fra' quali ve ne sono alcuni de' vasi vostri (a). Quello con due giovani a un sepolcro, pare che rappresenti Oreste e Pilade al sepolcro d'Agamennone, cavato dall'Elettra di Sofocle. Non sta bene a me di darvi un'idea del merito di questa fatica; ma non posso non parteciparvi per consolazione vostra, il giudizio di Baldani, il quale cerca il pelo nell'uovo. Nel leggergli due sole spiegazioni, per non infastidirlo con più nella sua malattia pericolosa, della quale spera rimettersi a Castel Gandolfo, proruppe nel dire: Sentite! gl'Inglesi vi metteranno una statua: cosa più bella, e insigne non è comparsa nell'antichità. In questi stessi termini ha poi parlato anche al signor cardinale. Quando poi saremo a tiro, la farò passare sotto più occhi; e i giudici saranno Baldani, Bottari, e Giacomelli, e a questo farò concepire un'idea diversa d'un antiquario, quando vedrà spiegati molti passi degli autori antichi, e d'Omero medesimo, altri corretti, e critici moderni, come Salmasio, ec., confutati da' marmi, non con dicerie, ma con sodi argomenti ristretti in poche parole.

Il sig. cardinale s'è esibito di regalar la carta, senza però aver fatto il calcolo della spesa, che ci vorrà, la quale andrà in su assai. Vi saranno cento fogli di stampe, e cinquanta duerni, e più di carattere a mille copie in carta reale. Io crederei, che il sentimento di Baldani vi potesse servire di patente per annunziare quest' opera con qualche fiducia anche in Spagna, per trovarne qualche esito. Di

(a) Mengs cedè poi la sua raccolta di vasi detti etruschi alla biblioteca Vaticana per un cambio di stampe duplicate. Fea.

Di nuove ſcoperte ne ſiamo ſcarſi. Del muſaico col nome dell' artefice Dioscoride di Samo ve ne ho dato ragguaglio. Il ſig. cardinale ha avuto un labro d'una ſpecie di porfido verde di caſa Strozzi, per un certo ſervizio fatto al duca; e queſto vaſo è il più bello di tutti a Roma. La villa creſce ſempre in fabriche, e in monumenti; e ſi ſta negoziando la compra della vigna contigua di Serlupi, la quale poi ſervirà di dote all'altra.

Roma li 9. agoſto 1763.

11.

Quanto meno aſpettato, tanto più grato è ſtato a me, e a tutti il felice ritorno della cariſſima voſtra conſorte, amata da me ſviſceratamente, come parte dell'amico più caro, che io abbia in queſto mondo. Ma più d'ogni altra coſa m'ha ricolmato di contentezza la confidenza voſtra in me, deſiderando l'aſſiſtenza mia dove io poſſa eſſerle utile. Queſto riguardo verſo l'inſufficienza mia dichiaratomi dalla ſignora Margherita, ſarà ſempre conſiderato da me come la maggiore dimoſtrazione del voſtro affetto: ed io ſarò prontiſſimo a'minimi cenni voſtri. Non poſſo poi contenermi di moſtrarmi conſapevole della ſperanza, di cui la ſignora m'ha reſo partecipe: vi verrò allora incontro ſino dove comanderete.

In queſta occaſione ci avete procurato un altro non mai aſpettato piacere, in farci conoſcere una delle più belle coſe, che eſiſtano al mondo. Che ſtupore! che moſtro di bellezza! Non vi poſſono ſtare a fronte tutte le gioje del muſeo di Firenze, e quelle di caſa Piombino. Il ſig. cardinale ſi sfiaterà in esclamazioni, quando io ſono rimaſto ſtupido, e immoto come ſaſſo, e come quelli, che guardavano la Meduſa; abbaſſando la fronte come alla comparſa d'una deità, che l'occhio umano non può guardare impunemente. Non mi richiedete per un pezzo nuove d'antichità; io ne diſgrado quel, che mi parve inſigne (a).

Roma...

12.

La degniſſima conſorte voſtra ſi ſervì di me l'ordinario paſſato in ragguagliarvi di certe coſe, di cui il ſegretario ſolito non ha da eſſere conſapevole; e perciò non vi ſcriſſi ſeparatamente. Stando al dettato ſuo accuſai me ſteſſo, ma a torto. Io ſono affaticatiſſimo fra la Vaticana, fra il cardinale, e fra l'opera, che m'occupa. Pago inoltre la taſſa della celebrità nelle viſite di molti foreſtieri raccomandati a me, a' quali vorrei poter eſſer utile, ſenza vedervi modo. Jeri venne da me Mr. de Watelet di Parigi, indirizzato a me dal conte di Caylus, dall'abate Barthelemy, e dal P. Paciaudi bibliotecario del duca di Parma. Queſto è un franceſe, che ha paſſato gli anni del bollore, avendone 50. ſonati: è ſignore, ricco, dilettante non ſolamente, ma conoſcitore; ed ha acquiſtato non poca fama col ſuo poema ſopra la Pittura, diviſo in più canti; bello sì, ma s'aggira un poco troppo ſul generale; e nelle oſſervazioni anneſſe v'è corſo qualche errore un poco maſſiccio, notato da me nella Storia dell'arte, la quale ſarà uſcita in queſta fiera di Natale colla dedica all' Elettore, ſenza che egli l'abbia veduta. Io ſuppongo, che l'infauſta nuova della ſua morte ſia giunta a Madrid. La povera Saſſonia! nel colmo delle ſue ſperanze tornata ad eſſere più che mai deſolata in vederſi privata d'un principe, che ſembrava nato per il bene del genere umano. Il principe Saverio s'è arrogata la reggenza.

(a) Queſto belliſſimo cameo rappreſentante Perſeo e Andromeda ſedenti ſopra uno ſcoglio, è ſtato comprato dopo la morte di Mengs per tre mila ſcudi dall'impetatrice delle Ruſſie. Fea.

Lagnasco stava per essere chiamato in Sassonia, e Bianconi il medico gli doveva succedere probabilmente in qualità d'agente; perchè la principessa, che lo vedeva di mal occhio, per disfarsi di lui, e per secondare nello stesso tempo il suo genio, avea trovato questo mezzo termine. Adesso va tutto in fumo. Beato me! di trovarmi nel porto della quiete, e lontano dalle turbolenze della corte.

Vi ringrazio degli uffizj vostri nel promuovere la nostra opera, nella quale ho finita la parte mia. Ne ho fatta la prima revisione con Baldani; e sto per farne la seconda. Non so se vi ho scritto, che il Papa stando a Castello si degnò di farsi leggere da me uno squarcio di quest'opera. Io gli stetti accanto, e Sua Santità gradì infinitamente questa lettura.

Il vostro libro è stato innalzato fino alle stelle in tutti i Giornali di Germania; e tutti i forestieri lo portano seco, e lo studiano. V'è uno, che lo sa quasi a mente.

In questi giorni spero di arrivare a vedere le gemme in casa Barberini, e ve ne saprò dare qualche notizia.

Camillo Paderni si trova adesso a Roma. La scoperta più recente è la porta dell'antica Pompeja, la quale è alla Saracinesca, cioè con una cataratta all'uso della porta antica rimasta dentro Tivoli. Finora non si è saputo se si cavava dentro, o fuori della città; ma adesso escono di speranza, e le opere sono cresciute in questo sito fino a trenta; quando prima si cavava solamente con otto, o nove uomini.

Il sig. cardinale si è compiaciuto di fare visita alla signora vostra consorte; ed è rimasto nel vedere il bellissimo cameo, il quale, quantunque sia soggetto ovvio, merita per la sublime bellezza luogo nella nostra opera; e spero di ottenere da voi la permissione di farlo disegnare. Il rimanente un'altra volta.

Roma li 3. gennaro 1764.

13.

La mia situazione è quale la posso desiderare; avendo ottenuto più di quello, che ho potuto concepire: e si lavora adesso per farmi avere la sopravivenza dello scrittorato della lingua ebraica, lo scrittore della quale è un vecchio malandato, e scombussolato. Ottenuto questo il sig. cardinale s'impegnerà per farmi confermare li 50. scudi di pensione straordinaria sotto titolo di scrittore della lingua teutonica, coll'incumbenza della custodia del Museo d'antichità profane, che si sta attualmente fabricando, per farlo corrispondere al Museo d'antichità cristiane all'altra estremità del lungo corridore della Vaticana. Dal canto del Papa, che mi vuol bene, me ne tengo già anticipatamente assicurato; e mi lusingo d'essere in possesso della benevolenza del cardinal nipote, e del cardinale Segretario di Stato. Posso dunque senza difficoltà rinunziare ad ogni speranza della Sassonia; particolarmente dopo la morte del principe, il quale meritava che si facesse qualche sagrifizio.

Mi viene scritto, che il posto di Heineke (il quale con diverse altre creature di Brühl resta confinato, ed in rigorosa inquisizione) sopra la galleria, sia stato dato a Hagedorn, forse per rimunerarlo delle sue carità procurate a' poveri abitanti di Dresda in tempo dell'assedio. Esso a forza di sollecitare persone opulente in Olanda, ne' Paesi bassi, in Amburgo, e altrove, ha riscosso delle somme considerabili, distribuite da lui per soccorrere alle miserie di quella allora afflittissima città. Con Bianconi ho troncato ogni commercio prima della morte del principe; prevalendomi per pretesto del lavoro dell'opera mia. Se Lagnasco accetta la chiamata, questo medico viene a Roma, col predicato d'agente, come si crede, e come vi scrissi altra volta. L'opera mia è ancora mol-

molto indietro per colpa di Casanuova, la cui infingardaggine sorpassa ogni segno. La parte mia assai più faticosa è finita, prescindendo da certi monumenti, che non possono esattamente spiegarsi senza avere sott' occhio il disegno. Gran cose, amico carissimo, troverete in quest'opera, non mai vedute, e incognite!

Di nuove scoperte non v'è cosa, che meriti la vostra attenzione. Vi manderò di quelle d'Ercolano, e di Pompeja, perchè spero di fare una scappata a Napoli, con uno Svizzero, uno de' più garbati, eruditi, e geniali giovani, ch' io abbia conosciuti. Esso è parente del nostro Fuessli. La Storia dell' arte è comparsa alla luce.

Roma li 3. febraro 1764.

14.

NEl momento stesso, che stavo per rispondere alla prima stimatissima vostra, mi giunse l'altra col giudizio sopra il libro di Watelet, di cui non ho veduto quella edizione magnifica mentovata da voi. Il vostro parere è un vangelo, una sentenza come uscita dal tripode di Delfo, e serve a me di scudo nella giusta critica, che gli ho fatta. La lode data alla persona dell' autore non implica contradizione col biasimo dell' opera sua; ma a cagione d'una certa civiltà naturale, e innata, di cui s'è dispensato questo signore, ho stimato, per non avvilire il mio decoro, di ritrattare quel, che gli feci esibire per il sig. cardinale medesimo; e tornato, che egli sarà da Napoli, può provedersene ad un'altra bottega. In quel modo, non contraendo amicizia con esso, non avrò motivo di pentirmi del mio giudizio. Gli toccai il tasto sopra l'idea spropositata, che egli si è formata de' Fauni, spacciata nelle Riflessioni al suo Poema; e m'avvidi della confusione, in cui si trovò in vista di uno de' più bei Fauni della villa del sig. cardinale. Se vi fosse chi gli potesse aprire l'intelletto, il che sarà difficile, considerato *active et passive*, resto sicuro, che non potrebbe applaudirsi del suo feto. Stiamo a vedere se ho incontrato meglio.

Vi spedirò la Storia dell' arte quando mi capiterà, ed un altro piccolo componimento sopra la capacità di sentire il bello nell' arte, dedicato a un bellissimo ragazzo livonese, per via più sicura di quella, per la quale vi mandai otto copie del libro vostro, e sei delle osservazioni mie sopra le scoperte d'Ercolano.

Io suppongo, che il sig. Casanuova vi abbia dato notizia d'un bellissimo cameo acquistato dal sig. Jenkins, con la testa di Domiziano, e sotto il nome di Dioscoride inciso. Io non l'ho veduto ancora.

Sto in procinto di fare un viaggetto a Napoli in compagnia d'uno Svizzero di Zurigo, il quale è uno di que' soggetti rarissimi, che non capitano ogn'anno: avvenente, giojale, erudito, dotato di spirito, e di buon gusto, d'un modo di pensare nobile, e disinvolto. La partenza è fissata alli 20. del corrente, e spero godermela meglio, che quando vi fui col conte di Brühl, e Kauderbach, il ministro di Sassonia presso gli Stati d'Olanda.

Dalla Sassonia non ho nuova veruna; perchè ho troncato il commercio colla corte, con la quale non ho più che spartire dopo la morte di quel principe, che era l'immagine più rassomigliante, e più viva della divinità.

Roma li 15. febraro 1764.

15.

DEl mio viaggio, e ritorno da Napoli so che la carissima vostra consorte ve ne ha dato parte. Mi sono divertito in compagnia di due patrioti nostri, i più savj, garbati, ed eruditi, che siano capitati a Roma: uno è amburghese, l'altro di Zurigo, pieno zeppo d'Omero.

Nell'

Nell' andare mi sono fermato a quella fonte vicina a Mola di Gaeta, la quale è opera degli antichi Romani, e rimasta intatta. Questa è quella fonte medesima, alla quale Ulisse incontrò la figliuola di Lamo, re de' Lestrigoni, che abitavano in quella spiaggia. La fonte da Omero è chiamata ΑΡΓΑΚΙΗ, e da Silio Italico, console romano, e poeta, *Artacia*. Omero descrive anche la strada, che conduce a Mola.

Le scoperte principali, che si sono fatte nelle scavazioni delle città antiche sotto il vesuvio, riguardano la scena del teatro, e la porta di Pompeja, con due palazzetti dentro la città. La scena non è scoperta in ogni sua parte, come essa meritava: v'è però tanto da formarsene più distinta idea, e da intendere Vitruvio, e Polluce. Indi si capisce ora la differenza fra il teatro greco, e il teatro romano, la quale consisteva nell' orchestra, o in quello spazio concentrico compreso nel semicircolo de' sedili; quella del teatro greco era grande, e avanzava fuori del semicircolo, essendo quel luogo destinato per li balli. L'orchestra romana era piccola, e ristretta dentro il semicircolo; perchè serviva solo a persone di distinzione per sedervi. Le mutazioni della scena non faceansi come da noi: essendo la facciata della scena fabrica stabile; ma per mezzo di macchine trigoni, e versatili, che stavano a' fianchi della scena, e giravano in un cardine, di cui se n'è trovato uno effettivo col legno dentro, nel luogo proprio, dove le mette Vitruvio. Ma non posso distendermi d'avvantaggio su questo punto; perchè temerei di dovere scrivere una dissertazione in cambio d'una lettera (a).

A Pompeja si sono scoperte due ville fuori della città, nel medesimo colle. In una si è trovato l'intonaco d'una stanza dipinto stupendamente; ma rotto in mille pezzi, di cui conservo un piccolo frammento con una fronde di vite, che supera in finezza di pennello tutto quel, che si è veduto finora. Le stanze però di questa villa vedonsi di nuovo riempite di terreno: il perchè non si sa; non mancandovi sito da riporre l'ingombramento della terra. Nell' altra villa si è trovato quel musaico col nome di Dioscoride Samio, che vi annunziai tempo fa. Nella camera corrispondente, e incontro a quella si scoprì in presenza mia un musaico compagno di quello, colla stessa iscrizione precisamente, e rappresenta tre figure donnesche, e comiche, colla maschera davanti al viso. L'uno, e l'altro stava incastrato nel mezzo di un pavimento grossolano di quadrelletti bianchi, orlato d'un intreccio.

La porta della città con due porte laterali per li viandianti, ha dalla parte destra sepolcri contigui; e avanti i due più prossimi stanno due sedili semicircolari di peperino di più di venti palmi di diametro. Uno di questi sedili con un' iscrizione alla spalliera, vedesi collocato nel cortile del museo a Portici. Dall' altra parte della strada sta un gran basamento quadrilungo, che bastava a una quadriga di bronzo; ma non vi era più traccia di statua; perchè questa città patì in un terremoto sotto Nerone (b), prima dell' ultimo suo esterminio; e gli abitatori dando già allora probabilmente la città in abbandono, hanno avuto tempo di portar via fino i cardini delle porte; ed alcune pitture erano già levate dal mezzo degli scompartimenti dipinti delle stanze. Alcune figure vedonsi picconate attorno coll' intenzione di staccarle. Perciò non v'è gran speranza di trovarvi cose preziose.

Dentro la città resta scoperta una casa, il di cui cortile scoperto lungo 70. e più

(a) Questo teatro è stato poi inciso in rame, e publicato dal sig. Piranesi. Noi avremo occasione di parlarne per Vitruvio. FEA.

(b) Lo racconta Seneca, *Nat. quaest. lib. 6. cap. 1.* FEA.

e più palmi, ha un astrico alla veneziana, e tutte le stanze un pavimento a musaico. Niuna però delle stanze godeva altro lume, se non quello, che riceveva per la porta, la quale perciò è larga, e alta più del solito. Finestre non vi erano affatto. Il resto un' altra volta.

La fabrica di Caserta sta a buon termine, e fra un anno vi può essere messo il cornicione. Mi è nato un pensiero, che mi consola, e spero che vi sarà nato prima che a me: cioè di chiedere al re Cattolico, dopo terminato il lavoro a Madrid, il lavoro al soffitto della cappella di questo palazzo. Più assai del palazzo di Spagna, per onor suo, gli deve premere il palazzo di Caserta; e il lavoro in esso deve considerarsi fatto per lui medesimo: tanto più, che non sembra improbabile, che il re possa ritirarsi in quel paese tanto da lui amato, quando il principe d'Asturias sarà giunto alla maggiorità. L'effettuare questo pensiero sarebbe il compimento de' miei desiderj. L'ho comunicato al sig. cardinale, che se ne rallegra già anticipatamente con voi, e vi saluta caramente, come tutti di casa. Lo stesso fa Vanvitelli, Camillo Paderni, e il P. della Torre.

Vi prego d'avvisarmi se vi è giunto l'involto del libro vostro, e de' miei. Fuessli l'ha fatto ristampare senza mia saputa; e ne ha venduto, già mesi sono, più di 900. copie. La Storia dell' arte non mi è capitata ancora.

Roma li 28. marzo 1764.

16.

IL colmo de' desiderj della vostra signora consorte, e miei, sarebbe la nuova del vostro ritorno; e lo dobbiamo caldamente desiderare, atteso che non vi sarà contentezza, nè salute per voi fuori di questa nostra cara patria, nel centro delle arti, e delle delizie, che reca questa dominante. Caserta resti la vostra mira; e tutti quelli, che vi suggeriscono di traspiantarvi in Inghilterra, siano riputati nemici vostri. Gl'Inglesi vogliono essere trattati fuori della loro isola, e in questo clima, che li rende un tantino più mansueti, e li fa invogliare; ciocchè voi sapete meglio di me. In quella, che non mi pare mal fondata speranza, resti riserbato fin a quel tempo tanto sospirato, quel che dovrei inviarvi delle mie stampe. Della Storia dell' arte non tengo che una copia, che mi costa più che un manoscritto in carta pecora. Ne aspetto però altre copie, e alla vostra richiesta ve la manderò colle altre bagattelle. L'altra opera s'è incagliata per l'infingardaggine senza esempio di chi s'era dato a fare i disegni, fatti come Dio vuole.

Roma li 15. marzo 1764.

17.

LA carissima vostra degli undici di febraro, spedita nel piego del vostro ministro, non la ebbi che l'ordinario scorso. Questa succinta lettera racchiude in sè la cordialità dell'amico, la sincerità del vostro cuore, il conto, che fate dell' amico; ed in essa mi pare di leggere mille volte più di quel, che non esprime il carattere; e rileggendola l'accresco sempre di un nuovo, e variato commentario, il quale però non varia nella sostanza. Non farò mai che abbiate a desiderare le mie risposte. La nuova dei quattr' anni di prolungata dimora in Spagna mi trafigge l'anima. Io vi riconosco la base della fortuna, che verrà in appresso; e rimango persuaso, che voi sospiriate di rivedere questa nostra patria, al pari di quel, che lo posso desiderare io. Con tutti questi riflessi però l'animo mio non trova riposo, non trova consolazione, ed io sono quasi incapace di pensare ad altro. Io prego Iddio in ginocchioni, che mi renda l'animo rassegnato, e tranquillo nell' aspettare in pace, e con fiducia il compimento de' miei voti, e so-

sospiri. Spero che col processo del tempo l'anima agitata possa calmarsi alquanto; ma per ora non fo altro che piangere. Iddio sa se potrò resistere. Maledette le convenienze del mondo! Se mi fosse permesso m'incamminerei a piedi, per riposare nel seno della vostra amicizia, e per finirvi i miei giorni. Perchè, a considerarla bene, perchè vivo nel mondo? Per qual motivo ho un cuore tanto sensibile? Per faticare, e per far dissertazioni? e intanto resto privato del vero godimento della vita. Ma queste sono considerazioni gettate al vento: io me n'andrò da questo mondo senza avere la consolazione sospirata. Iddio vi dia salute: del rimanente vi ha ricolmato abbondantemente.

Roma li 28. marzo 1765.

18.

SIa tregua d'ogni amarezza! Nell' interno mio sono stato sempre troppo persuaso della schiettezza, e della costanza vostra nell' amicizia. Intanto sembrano quelle amarezze potersi paragonare alle medicine amare, risvegliando, e consolidando la sostanza di quell' alta virtù. Se non altro, ne ho cavato l'ultima vostra tanto a me cara, e tante volte da me letta, e riletta. Io pretendo essere tenuto da voi per quello, il quale più d'ogni altra persona nel mondo sono a parte della vostra sorte; e vi assicuro, che l'insuperabile dispiacere di dovere allontanarmi da amici di sì alta sfera, e per li quali ho provati in me sentimenti non conosciuti, abbia in gran parte contribuito a farmi cangiare risoluzione. Spero di godere con voi, e colla vostra consorte amatissima, quella contentezza, per la quale io disgrado tutti gli onori, e ricchezze. Io sono tornato a ristringermi nell' antica mia virtù; mandando a monte il fumo delle corti; ma l'esibizione fattami dal Papa, la quale per ora ha aria di erba trastulla, per l'inazione del cardinale, non si è convertita in sostanza; e perciò, per non avvilirmi, fingo di non averne preso partito. Tutta la filosofia non regge nel nostro secolo contro l'indigenza, dalla quale non potrei ripararmi, mancandomi il cardinale, e rimanendo con 200. scudi soli a Roma.

Il duchino di Mecklenburg, fratello della regina d'Inghilterra, il quale è pieno di voi, e mi ha disegnato i comodi della casa vostra in carta, è venuto jeri a Roma; ed il cardinale vuole, che io lo serva. Egli è cagione, che mi ristringo per oggi a queste poche righe.

Roma li 6. novembre 1765.

IN-

F I N E.

INDICE
DELLE OPERE
CONTENUTE IN QUESTA EDIZIONE.

INDICE
DELLE MATERIE.

mo-

buo-

Ri-